

naturaleza y pérdida

una aproximación a Hölderlin



naturaleza y pérdida

una aproximación a Hölderlin

David Mesa

TFM Pensamiento Contemporáneo y Tradición Clásica

Septiembre 2021

Tutor

Román G. Cuartango



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Facultat de Filosofia

Abstract



Se observará, a través de la particular mirada de Hölderlin, de qué modo eso que llamamos naturaleza es un concepto cuya conquista se realiza a través de su irremediable pérdida. El proceso en el que la naturaleza pasa de estar ahí de un modo primario, sin tematizar, a ser dicha y problematizada produciendo su ruptura, no es otro que el acontecer de Grecia. Será precisamente en la confrontación del poeta con lo griego donde se manifestará ese abismo y sus consecuencias en el modo en que se puede seguir haciendo, o no, filosofía.

Palabras clave: naturaleza, hölderlin, grecia, idealismo, hermenéutica.

The aim of the present investigation is to observe, through Hölderlin's peculiar point of view, how what we understand by nature is a concept whose conquest implies its irremediable loss. The process from the situation in which that happens to be there in a primary manner, without thematization, to that where it is said and problematized, producing its breakdown, is none other than the way in which Greece takes place. It will be precisely in the confrontation of the poet with the Greek corpus where that abyss will emerge, and its consequences on how it is possible nowadays, or not, to write philosophy.

Keywords: nature, hölderlin, greece, idealism, hermeneutics

Índice



Introducción	3
Nota metodológica	7
Hélade	
1. El fuego del cielo y la sobriedad de la presentación	10
2. La naturaleza abierta	26
Hesperia	
3. Naturaleza y arte	38
4. Naturaleza y reflexión	49
Conclusiones	62
Bibliografía	70
Apéndice: relación de poemas trabajados	74

Introducción



El objetivo del siguiente trabajo es examinar el concepto de *naturaleza* en relación al pensamiento y la producción poética de Hölderlin. No se trata de un concepto unívoco, ni tampoco es producto de un sistema filosófico que aspire a fundamentar las ciencias exactas mediante un despliegue colosal. Se trata de una noción rigurosamente perseguida, eso sí, aunque transitando caminos pedregosos, prácticamente marginales, deslocalizados con respecto de su época.

El trabajo que Hölderlin escribió para publicar fue fundamentalmente literario: una obra de narrativa, poemas sueltos y las traducciones de dos tragedias clásicas. No por ello fue un trabajo menos filosófico. Sus demás composiciones presentan siempre un carácter de notas al margen, de ensayos fragmentarios y escritos inacabados. Esto ocurre incluso en alguno de sus poemas más conocidos. El hecho de que el autor no hubiera proyectado escribir «obra filosófica» (tal y como esto se entiende en la actualidad) dificulta en alguna medida la metodología de una investigación sobre Hölderlin, aunque quizás sea también lo que la hace más interesante y lúcida. Podría decirse que su trabajo se cimienta sobre la necesidad de comprender a los griegos, especialmente bajo el prisma de una relación entre antigüedad clásica y modernidad completamente original. A la luz de dicha relación derramaría una de las interpretaciones más fieles al carácter del decir griego de las que se verían en décadas, hasta la irrupción de los instrumentos filológicos contemporáneos (de los que Hölderlin naturalmente carecía). No obstante, fue una lectura que traspasó ampliamente los límites y las reglas a las que estaban acostumbrados quienes lo invitaban a «mantenerse más cerca del mundo y de los

Introducción

sentidos» y a «atenerse a los modelos más bellos»¹ (StA 6,2, 840). Probablemente fue una de las causas de la mísera recepción que tuvo su trabajo en su época. Son conocidas las críticas a la edición de las traducciones de *Edipo* y *Antígona* por la incomprensión de parte de sus contemporáneos, publicadas en diversos medios. En una carta de Heinrich Voss, poeta y traductor, se cuenta como Schiller y Goethe rieron a carcajadas tras la lectura de alguno de los fragmentos vertidos al alemán por Hölderlin (Sófocles, 2012, p. p.18 y ss.).

Qué es *naturaleza* es algo que Hölderlin descubre transitando un sendero doble: por un lado, realizando una serie de lecturas e investigaciones sobre el trabajo tanto de pensadores modernos como de las obras literarias de su tiempo, y por el otro, en un intenso estudio de los griegos, que no abandonaría jamás. Así pues, es necesario abordar la problemática que este concepto presenta en relación con los dos polos, griego y moderno, *hélade* y *hesperia*: *naturaleza* no es lo mismo en ambos territorios. El trabajo se estructura atendiendo a las cuestiones que despiertan estas investigaciones y al diálogo que se produce entre ellas. El camino podría hacerse de varias maneras, pero se ha optado por establecer un eje Grecia-Modernidad que se iniciará con lo ajeno para, posteriormente aterrizar en lo propio. Se ha optado por este recorrido atendiendo a aquello tan hölderliniano de que es necesario partir hacia lo otro, hacia lo extraño, para poder efectuar el regreso que permita, gracias a la distancia que se ha ganado, reconocer lo propio. Cabe advertir que este esquema no corresponde con el trayecto histórico-material de la obra de Hölderlin, que mantiene ambos frentes siempre abiertos. Se ha optado sin embargo por este camino, con todos los riesgos, considerando que sería de alguna ayuda entender de dónde se está partiendo, de aquello que permanece en la otra cara del vuelco, para, una vez generada la extrañeza que en ello se encuentre, reconocer aún más extrañeza en lo propio, precisamente por tratarse de lo más cercano.

La primera cuestión clave para comprender de qué se habla cuando se habla de naturaleza en el contexto griego será la *distancia*. Esto es: no hay separación ni

¹ Son expresiones empleadas en los consejos que Schiller dirige a Hölderlin en una carta de réplica.

Introducción

completa unión, no podemos imponer un concepto nuestro ni tampoco abjurar completamente de él, pues «un mundo anterior casi infinito, que hemos interiorizado por la enseñanza o experiencia, actúa sobre nosotros y nos oprime» (StA 4,1, p. 221). Para iniciar la investigación no nos quedará más remedio que partir de la presuposición de que allí podría haber algo equivalente a lo que entendemos nosotros por «naturaleza». Pero realizar un análisis hermenéutico de los textos griegos implica desnudarse de las categorías que usamos en nuestro contexto para poder reconocer las diferencias. Ya en una lectura superficial *phúsis* será algo muy distinto de lo que nosotros entendemos por naturaleza.

La segunda cuestión clave para entender el uso específico que el concepto de *naturaleza* tiene en Hölderlin nos traslada a su intento (tras el esfuerzo de comprensión inicial de lo griego) de hacerlo sonar de nuevo. Una empresa que si se toma de modo positivo conduce al fracaso. En una conversación con Riemer, Goethe explicará de este modo el intento de resucitar este mundo en su obra: «Lo insuficiente es productivo. Escribí mi «Ifigenia» a partir de un estudio de cosas griegas que era insuficiente. Si hubiera sido exhaustivo, la pieza hubiese permanecido no escrita» (Goethe, 1889, pp. 28-35). No es posible crear algo genuinamente griego en el ámbito moderno, aunque sí hay modos de transitar a partir de una auténtica comprensión de lo griego como algo inimitable.

Una tercera cuestión clave pasará inexorablemente por pensar en qué consiste la naturaleza en nuestro suelo moderno. Hölderlin conocía de manera exhaustiva los escritos de la crítica kantiana, autor que formaría parte de sus intereses principales. Así, la noción *naturaleza* se presenta en ciertos momentos de la sistemática kantiana, si bien el tratamiento de la misma no se produce, claro está, bajo los mismos términos. Finalmente, la mirada de Hölderlin nos llevará a tratar su posición respecto del movimiento filosófico de su momento, el idealismo. Asistente a las clases de Fichte durante su estancia en Jena, su crítica a la noción de absoluto de la *Wissenschaftslehre* no dejará indiferentes a algunos de sus contemporáneos, dando lugar al desarrollo de los sistemas de Schelling y Hegel.

Introducción

Se ha pretendido que la aproximación a Hölderlin fuese lo más transversal posible, mediante una lectura que lograra el examen del problema en profundidad. Debido al carácter a veces críptico o torturado de los textos, ha sido imprescindible realizar lecturas de otras interpretaciones que arrojasen algo de luz. Entre las principales destacan las de Martin Heidegger, Peter Szondi y Felipe Martínez Marzo. Por otra parte, la comprensión de Grecia no habría sido posible sin los trabajos de Aida Míguez Barciela. Sin embargo, a pesar de la utilidad que han tenido todos ellos para la comprensión del tema, se ha intentado (en la medida de lo posible) realizar una interpretación hermenéutica atendiendo a lo que los textos en sí mismos dicen o sugieren, tratando de evitar que se convirtieran en una mera ilustración de tesis ajenas a los mismos. En cuanto a las lecturas de poemas, estas deben tomarse siempre como algo que se sitúa al lado del poema, nunca por encima o en sustitución del mismo. Por este motivo, y para facilidad del lector, se incluyen al final del presente trabajo los poemas analizados en versión bilingüe. Se trata, en definitiva, de escuchar la voz de Hölderlin, aquello que tenga que decirnos, por incómodo que a veces pueda resultarnos. A partir de este esfuerzo se pretende comprender de qué manera es posible seguir haciendo filosofía, a través de una mirada que hoy nos resulta clara, a pesar de que en su época acabara sepultada bajo un manto de locura.

Nota metodológica



Hölderlin:

StA – *Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe*

Kant:

KrV – *Kritik der reinen Vernunft*

KpV – *Kritik der praktischen Vernunft*

KU – *Kritik der Urteilskraft*

Fichte:

GW – *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre 1794*

WL – *Die Wissenschaftslehre 1804*

Para el tratamiento de los escritos de Hölderlin se ha utilizado la edición de las obras completas realizada a cargo de Friedrich Beißner bajo el título *Sämtliche Werke. Grosse Stuttgarter Ausgabe* publicada durante la segunda mitad del siglo XX (año 1943 y siguientes). Las citas y fragmentos del presente trabajo harán referencia a sus tomos y paginación. Para las traducciones se han tenido que cotejar diversas ediciones debido a la complejidad de verter al castellano una obra en sí misma compleja y también a la ausencia de un compendio unitario de las mismas. Han resultado de especial utilidad los *Ensayos* traducidos por Felipe Martínez Marzoa para la editorial Hiperión, así como las ediciones de *Antígona* y *Edipo* publicadas por la Oficina de Arte y Ediciones. En lo referente a los escritos literarios, *Hiperión* y *Empédocles*, se han cotejado las traducciones publicadas por la editorial Hiperión y Acanalado. En el caso del Hiperión también se ha consultado el volumen *Hiperión: versiones previas* traducidas por Anacleto Ferrer para Hiperión. Los poemas han sido un asunto más espinoso, pues la traducción poética es la que requiere de un mayor esfuerzo hermenéutico. Se han tenido en cuenta la selección de poesías realizada por la Oficina con el título *Poesía esencial* con traducción y notas de Helena Cortés Gabaudan. También se ha utilizado edición de los *Poemas* de la editorial Lumen traducidos por

Introducción

Eduardo Gil Bera y la *Poesía completa: edición bilingüe* traducida por Federico Gorbea para Ediciones 29. En lo que se refiere a las cartas, se ha usado la edición de la *Correspondencia completa* a cargo de Arturo Leyte y Helena Cortés para la editorial Hiperión. También se ha consultado la selección de las cartas, publicada recientemente por parte de los mismos autores, agrupadas bajo el título *Cartas filosóficas*, la cual cuenta con un interesante estudio introductorio del contenido filosófico de las cartas.

La crítica kantiana se ha estudiado mediante la edición alemana en cuatro tomos publicada por la editorial Suhrkamp a la cual se refiere la notación. En cuanto a las traducciones, para la KrV se han cotejado la realizada por Pedro Ribas para Taurus y la edición bilingüe de Mario Caimi para el Fondo de Cultura Económica (FCE). De la KpV se ha utilizado la edición bilingüe de Dulde María Granja Castro también del FCE. Para el estudio de KU se ha consultado la traducción de Manuel García Morente publicada por la editorial Tecnos.

En cuanto a la obra de Fichte, se han utilizado las ediciones alemanas de los *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* (GW) de 1794 y de la *Wissenschaftslehre* (WL) de 1804 publicadas por la editorial Felix Meiner. Las traducciones del presente trabajo provienen de las ediciones publicadas por la Universidad de Navarra a cargo de Juan Cruz Cruz.

Finalmente, para la citación de los textos griegos se ha utilizado la notación de Diels-Kranz para el caso de los presocráticos y la de Liddell–Scott–Jones (LSJ) para los demás autores griegos. Para el estudio del corpus griego ha sido de gran ayuda la biblioteca digital *Persens* de la Tufts University de Massachusetts a cargo de Gregory R. Cane, la cual reúne gran parte de los textos griegos en lengua original y en traducción inglesa. Este recurso cuenta además con las definiciones de los términos griegos presentes en varios diccionarios como el LSJ, el Middle Liddell, Slater y Autenrieth para los términos homéricos. También ha sido de especial utilidad el *Dictionnaire étymologique de la langue grecque* de Pierre Chantraine. En cuanto a las traducciones, se han cotejado las publicadas por la editorial Gredos en su *Biblioteca Clásica*. De Heráclito y Parménides se han utilizado las realizadas por Agustín García-Calvo en los libros *Parménides* y *Razón común* de la editorial Lucina, así como las de Felipe Martínez Marzoa en el primer tomo de su *Historia de la Filosofía*. Para Píndaro se han utilizado las traducciones de Eulàlia Blay Montmany incluidas en el tomo *Píndaro desde Hölderlin* de la editorial la Oficina así como la edición bilingüe de Rubén Bonifaz Nuño publicada por la Universidad Nacional Autónoma de México. La referencia completa a todas ellas se encuentra en la bibliografía.

Hélade

1. El fuego del cielo y la sobriedad de la presentación



En el presente capítulo expondremos los trazos básicos y las líneas generales del trabajo filosófico de Hölderlin en relación al contexto intelectual y literario en el que nace y se desarrolla su obra. No hace falta decir que la fuerza creativa de Hölderlin se desarrolló en un momento en el que las letras y las artes en general se esforzaban por permanecer fieles a la antigüedad clásica sin tener que negar impulsos hacia nuevos territorios. Por un lado, los creadores de la época se educaban en la lectura y en la admiración hacia el trabajo de los clásicos griegos y latinos (por medio de un aprendizaje que partía de los trabajos y los métodos de los artistas clasicistas). Ello los llevaba a aplicar a su práctica literaria y artística técnicas e ideas desarrolladas a partir de una determinada interpretación de las obras de los antiguos. Por otro lado, la historia intelectual de este tiempo no se puede concebir sin los distintos intentos de navegar aguas afuera de lo que se había constituido como un conjunto de reglas estéticas de la antigüedad clásica, pero que no ayudaban ya a la búsqueda de un vigor o una auténtica vitalidad en ella. En palabras de Herder, se trataba de «un modelo alquilado» en el que «no actúa en absoluto la naturaleza» (SW VIII, 105)².

Paradójicamente, el auténtico fin del clasicismo no llegaría de la mano del agotamiento de un ideal imitativo que impulsaba la creación de un gran número de «imitaciones artificiales que fueron confeccionadas según aquel modelo. Todas murieron, más temprano o más tarde, de una muerte vergonzosa» (Schlegel, JS I, 158 s.)³. Tampoco de un rechazo a este modelo que llevaba a los creadores hacia

² Citamos según la edición de la *Sämtliche Werke* Ed. B. Suphan, Reprograph. Nachdruck d. Ausgabe Berlin 1982. Hildesheim 1967.

³ Citamos según la edición *Friedrich Schlegels 1794-1802. Seine prosaischen Jugendschriften*, Ed. J. Minor, 2 tomos, 2ª edición. Wien 1906.

los senderos del *sentimiento* (cuyas huellas son perceptibles en el movimiento *Sturm und Drang*), pues lo nuevo que tiene como única virtud esta reacción a lo viejo, al final queda determinado por él y, por tanto, ya ni siquiera es nuevo. Al contrario, este fin se presenta de la mano de una vuelta de tuerca sobre los clásicos (más concretamente, sobre las obras de la tradición griega), a partir de una investigación que percibe a la vez lo específico de su carácter y la imposibilidad de imitarlo. Szondi hace referencia a este fenómeno como «el problema del clasicismo o más precisamente, la comprensión de su aporía» (2015, p.96).

Es aquí, pues, en el seno de una investigación que no rechaza el modelo de las obras de la antigüedad clásica porque fueran inadecuadas para comprender la modernidad, sino porque son un *modelo*, donde encontraremos el peculiar carácter del acercamiento de Hölderlin. La cuestión filosófica que plantea es la siguiente: cómo comprender a los griegos para aprender de ellos, cómo generar un impulso formativo en la modernidad a través de la antigüedad. Un impulso que rechaza la creación de cualquier tipo de modelo y se vuelca en un análisis genuino de los griegos. La cuestión hunde sus raíces y su sentido en la asunción de las obras y textos de la Grecia arcaica y clásica como algo en sí problemático, cuya comprensión no se presenta ni mucho menos resuelta al intérprete. La lectura de Hölderlin, que no se deja convencer por ningún tipo de actualización de las obras clásicas (o impulso hacia la creación de clichés imitativos a partir de éstas) encontrará en el descubrimiento de un mundo interpretativo (hasta el momento desconocido) en los textos griegos un camino creativo abierto al poeta.

A continuación, trataremos de analizar la magnitud y las características del descubrimiento del joven Hölderlin por medio del análisis de tres textos en los que éste es central. Entre los llamados «ensayos de Homburgo» escritos entre 1798 y 1800 para la fundación de revista literaria *Iduna* (que no se llegó a publicar), encontramos uno cuyo núcleo es precisamente el problema del clasicismo: *Der*

Gesichtspunct aus dem wir das Altertum anzusehen haben (StA 4,1, pp. 221-222)⁴. Desde el comienzo del texto se problematiza la creación artística moderna y sus «sueños de originalidad e independencia» como una reacción frente los antiguos, calificada de «débil venganza frente a la servidumbre con la cual nos hemos comportado hacia la antigüedad» (StA 4,1, p. 221). Así, Hölderlin plantea de forma clara los dos extremos del problema: «ser oprimido por lo adoptado y positivo» de los modelos clásicos que se han venido transmitiendo, o bien «con brutal arrogancia, ponerse a sí mismo como fuerza viviente, frente a todo lo aprendido, dado, positivo» (ídem.). El proceder creativo de esta reacción, el impulso moderno, es arrogante porque sólo es capaz de crear al olvidar aquello de lo que ha aprendido, al encaminarse a «formar lo no-formado, a perfeccionar lo natural originario, de modo que el hombre nacido para el arte, de manera natural, prefiere lo crudo, no instruido, infantil» (ídem.). Este impulso arranca comprendiendo lo *natural* como aquello que no tiene forma, un mero material sobre el que el artista elabora.

La preferencia por dar forma a lo informe puede ser interpretada como lo propio del artista moderno porque el estatuto ontológico de la cosa, el *Gegenstand* (lo *puesto* enfrente), no es otro que el de la no-dependencia. ¿Qué quiere decir la no-dependencia de la cosa? Si nos acercamos al sistema filosófico de Fichte y a su concepción del sujeto (cuya influencia como mentor de Hölderlin en el período de Jena puede vislumbrarse en sus primeras etapas formativas, cfr. CAP.4) podremos hacernos una idea de qué es lo que está detrás de esta aseveración. Es esencial a la estructura interna de dicho sistema el que toda cosa pueda ser suprimida en la auto-posición del yo: «El yo es en cada caso, absolutamente, el *ponente* [...] lo *puesto* es solo bajo la condición de que el no-yo sea como no puesto, esto es, que sea negado.» (GW I, 188)⁵. Por tanto, dar forma a lo puesto enfrente, al objeto (que naturalmente es tomado como material en bruto, algo informe, maleable y suprimible a voluntad) es hacia lo que se encamina el impulso creativo del artista

⁴ *El punto de vista desde el cual tenemos que contemplar la antigüedad*. Traducido al castellano por Felipe Martínez Marzoa (Hölderlin, 2011, pp. 35-36)

⁵ Sobre el papel del *yo* en Fichte y la respuesta por parte de Hölderlin se hablará en 5.

moderno. Éste no depende de la cosa que se le opone y a la que se enfrenta como creador, sino que prefiere convertir todo lo que se le pone enfrente en material para su creación.

Según Hölderlin «la Antigüedad parece estar en contra de nuestro originario impulso» pues allí habría ya «un material formado, en el que, para quien quiere dar forma, hay ya elaboración previa» (StA 4,1, p. 221): el autor entiende el proceder creativo de los antiguos como un proceso opuesto al moderno, es decir, que no da forma a lo informe, sino donde ya hay elaboración previa en el proceso de constitución de un material formado. Este carácter es perceptible a través de la lectura de las propias obras griegas (i.e. en los poemas de Homero), en su acontecer y sus personajes (i.e. Odiseo), en algo tan aparentemente trivial como es la construcción de una embarcación. Una vez Odiseo se decide a emprender la salida de la isla de Calipso se ve obligado a construir una embarcación, pues ni la diosa ni él tienen naves ni remos con los que enfrentar la travesía. Esta diosa le conduce a través de la espesura, del bosque sombrío y oscuro (*hýlē*), al lugar donde se encuentran los árboles adecuados para llevar a cabo este trabajo, además de entregarle un hacha de bronce bien pulida y otras herramientas (Od. 5. 228 y ss.). No vale cualquier árbol ni cualesquiera utensilios, sino unos concretos y determinados, y además hay que saber producir unas determinadas piezas para que la embarcación sea viable. A pesar de que Odiseo construye algo en un proceso que nosotros consideraríamos «desde cero», para el griego no se trata en ningún caso de «dar forma a lo informe»; de lo que se trata es de reconocer los elementos con los que trabaja (árboles, herramientas, piezas...), de su constitución y sus rasgos previos, de modo que *producir* se convierte en una especie de *reconocer* y saber trabajar con aquello que se reconoce (que, por lo tanto, está siempre formado). La espesura no es materia prima, sino que tiene que quedar atrás para que comparezca la embarcación. En Grecia de lo que se trata es de reconocer cosa, traer a la luz aquello que es, su constitución y rasgos distintivos, por tanto, aquello que está previamente formado, elaborado.

El fuego del cielo y la sobriedad de la presentación

El moderno se sitúa en la otra cara, en aquella en que la situación de inmediatez es lo supuesto, lo no tematizado, aquello que está ahí en cuanto disponible para ser utilizado de una forma o de otra, sin limitación. Para un moderno conocer implica que la cosa no se resista, el poder hacer con ella tanto lo uno como lo otro, en definitiva, suprimirla. Que esto tenga relevancia y se muestre como el resultado de lo otro es lo que Hölderlin reclama en las líneas siguientes mediante el término «conciencia» (*Bewußtseyn*): «Hay, en efecto, una diferencia entre que aquel impulso de formación actúe ciegamente y que lo haga con conciencia, que sepa de dónde procede y a qué aspira» (StA 4,1, p. 221). Para que este «impulso de formación» (*Bildungstrieb*) no se extravíe ni yerre el sitio que le es propio es necesario entender que los caminos que sigue dicho impulso no son algo que se dé de forma inmediata, sino que son el resultado de un proceso. De este proceso forma parte el reconocimiento de que el impulso surge de un «comunitario fundamento originario» (*gemeinschaftlichen ursprünglichen Grunde*) con la Antigüedad, porque lo antiguo no es algo muerto cuya presencia tenga que ser vivificada positivamente, esto es, ser imitada con la pretensión de traer lo de allá hacia acá. Lo que constituye un camino no es resucitar al arte griego, sino «que conozcamos las direcciones más esenciales que él tomó antes de nosotros» para que podamos «proponernos nuestra propia dirección» (StA 4,1, p. 222). La respuesta a la aporía del clasicismo se produce internamente; ni hay retorno de lo griego ni pretensión supuestamente original de una ruptura con él, sino que lo que hay es reconocimiento de lo otro como otro, y de sus caminos como cimiento hacia una nueva dirección. Reconociendo que lo común con Grecia radica en que hay una distancia entre las direcciones que tomó el impulso creador allá y acá, es posible orientarse a partir de ahora hacia alguna parte, tomar una dirección que quizá descubra lo propio.

La particular visión de Grecia y la dirección que deberá tomar lo propio no se desarrollará posteriormente en forma de ensayo. Hölderlin no se dedicó a escribir filosofía, sino que su camino se dirigió hacia la poesía: un tipo de poesía que no pocos estudiosos han considerado «filosófica». Los ensayos son en su mayoría fragmentarios; notas sueltas escritas aquí y allá que no están pensadas para ser

publicadas. Sus borradores presentan reflexiones sobre su propia labor poética y también críticas a ciertos postulados filosóficos. Con todo, en muchas ocasiones tenemos acceso a las reflexiones de Hölderlin a través de documentos no estrictamente filosóficos, como las cartas que envía a sus familiares, amigos y personalidades de la época, entremezcladas con asuntos de la vida cotidiana. La carta que Hölderlin envía a su amigo Böhlendorff el 4 de diciembre de 1801 desde Nürtingen (StA 6,1, pp. 425-428) es el segundo texto que vamos a analizar, ya que prosigue y aclara lo expuesto en el texto de Homburg.

La carta se escribe en respuesta a una lectura del drama de Böhlendorff *Fernando*⁶. En ella podemos encontrar una caracterización de lo griego en contraposición a lo propio moderno. El segundo párrafo expresa, a propósito de la creación en general, que «la claridad de la presentación nos es originariamente tan natural [a los modernos] como a los griegos el fuego del cielo» (StA 6,1, pp. 425-426). La «claridad de la presentación» o el «don de la presentación» es lo que Hölderlin considera como propio de los modernos, y «el fuego del cielo», propio del carácter griego. La misma dicotomía volverá a aparecer en el párrafo siguiente, aunque ahora tras los términos «sobriedad junoniana» y «reino de Apolo», respectivamente. ¿Qué es lo que se quiere expresar en estos términos? Apolo es, junto con Zeus, una figura relativa a la luz en el imaginario de Hölderlin⁷. A Apolo se le relaciona con el Sol⁸ y a Zeus con el rayo, ambos elementos que brillan, asolan, queman y eventualmente, destruyen. Por otra parte, la referencia a la diosa Hera mediante la

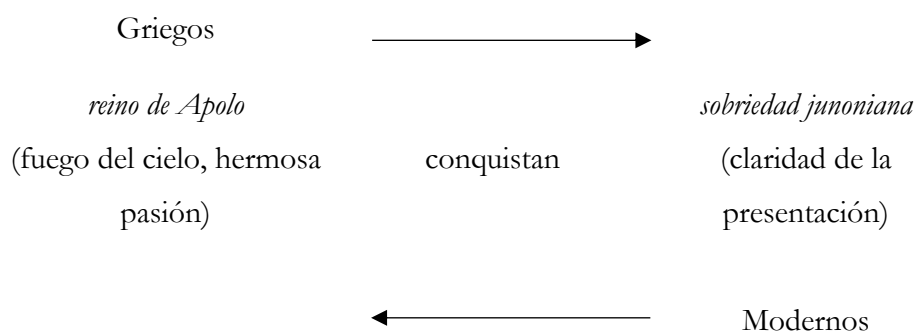
⁶ La obra (que no es necesariamente una obra que haya destacado y perdurado más allá de su tiempo) sirve de excusa para verter determinadas reflexiones hölderlinianas acerca del arte griego y moderno.

⁷ Más allá del acierto o precisión que esto pueda tener con cosas griegas, es importante entender el papel de estas figuras en el propio Hölderlin y de qué manera forman una visión de Grecia mediante el material disponible en su época. En cualquier caso, que haya ciertas imprecisiones en ciertos aspectos no quita validez al acercamiento que Hölderlin hace a Grecia, el cual quizá sea de los más acertados de su época y, quizás también, de la nuestra.

⁸ La deidad correspondiente con el sol en Grecia es Helios, no Apolo, si bien este último sí se encuentra en relación con la claridad y la buena visión. La fusión de ambos dioses en uno es una tendencia que se da en el clasicismo: basta recordar el uso político y estético que realizó Luis XIV durante su reinado, el cual vehicula parte del programa ideológico del Palacio de Versalles.

El fuego del cielo y la sobriedad de la presentación

expresión «sobriedad junoniana» refiere en este mismo imaginario⁹ a una relación con la tierra (relación que, por cierto, no carece de fundamento¹⁰, como a primera vista pudiera parecer). Esta sobriedad se dice que fue conquistada por Homero, quien «tenía alma bastante para apresar en favor de su reino de Apolo la sobriedad junoniana occidental y así apropiarse verdaderamente de lo extraño» (StA 6,1, p. 426). La sobriedad y la claridad de la presentación, aclaramos, son algo propio de los modernos porque éstos se han hecho suya (vía tradición) la conquista de Homero y de los griegos, a quienes las llamas, la pasión, el fuego de los dioses (o el «pathos sagrado», o la «hermosa pasión», como los denomina Hölderlin) les eran propios e innatos ya desde un comienzo, pero que fueron capaces de domar.



Podemos entender mejor en qué consiste esta claridad de la presentación o sobriedad si atendemos al texto *Über den Unterschied der Dichtarten* (StA 4,1, pp. 266-272), donde se expresa que el *Kunstcharakter* (carácter artístico) propio del *épos* «aspira no tanto a la energía, el movimiento y la vida como a la precisión, el reposo y la figuratividad». Las expresiones empleadas para describir cada extremo del carácter creativo presente en griegos y modernos solamente cobran sentido en la

⁹ Szondi presenta la hipótesis que esta imagen podría provenir del manual mitológico que usaba Hölderlin, el *Gründliches Lexicum Mythologicum* de Benjamin Hereich (2015, p. 99). En la columna 1129, en la entrada dedicada a Juno (transposición romana de Hera) se dice «Indessen aber wird sie auch für einlernen, so wohl, mit der Erde gehalten, da so denn Jupiter die Luft bedeutet» (Hederich, 1724, col. 1129).

¹⁰ Estudios recientes sugieren la relación de Hera con la tierra por lo que se refiere a las labores de labranza y preparación del terreno previos a la siembra (Polignac, 2004, p. 41 y ss.). Uno de los epítetos de Hera que más suena en la *Ilíada* es *boōpis* («de cabeza bovina» o «de grandes ojos bovinos»), que guarda relación con los bueyes, animales destinados al arado.

El fuego del cielo y la sobriedad de la presentación

reposada y atenta lectura de las obras. Para el caso de los antiguos, tenemos que poner atención al *épos* homérico. El poema se caracteriza por la atenta mirada al detalle de cada cosa, por la detención y la descripción minuciosa en la que cada cosa viene a formar parte del canto: desde el escudo de Aquiles que contiene el mundo entero, hasta la lanza que desgarrar la tráquea de un guerrero que cae mordiendo el polvo. Esa demora es la que Hölderlin expresa por medio de los términos «precisión», «reposo» y «figuratividad», pues el venir a presencia de cada cosa se da como figura dentro del decir del poeta, de ahí que el carácter artístico del *épos* se defina también en ocasiones en su obra como «*nain*», es decir, lo ingenuo. Homero realiza esta presentación de las cosas arrancándose del fondo que le es más propio, el «reino de Apolo», caracterizado por la energía, el movimiento y la vida, todo lo que está presente en las cosas de la *naturaleza* (el brotar, crecer y surgir: la *phúsis*). Esa *naturaleza* es lo que constituye el «temperamento fundamental» (*Grundstimmung*) del *épos*, que se define como «más patético, más heroico, más aórgico» (ídem.).

Al contrario, la «sobriedad de la tierra» es aquello que conquista el poeta, y pertenece a los hombres en cuanto mortales, pues ellos tienen la capacidad de hacer aparecer cada cosa mediante el decir. Reconocer implica siempre un arrancarse, una lucha, una destrucción de aquello que se mira o dice. El decir presenta cada cosa en su individualidad, en su relevancia, rompiendo en cierta manera con el orden establecido, con el andar con las cosas de la cotidianidad. Los epítetos y adjetivos que aparecen en Homero no son adornos ni meras descripciones sino el reconocer a cada cosa aquello que le es propio. Que cada cosa comparezca es en Grecia una lucha, un arrancarse, por eso Hölderlin se refiere a Homero como el que ha conseguido apropiarse de lo extraño, de lo extranjero, aquello que a partir de ahora será lo propio de occidente, de *Abendland*.

Para nosotros, modernos, el que haya «claridad de la presentación» en una pluralidad de cosas, cada una de ellas separada prístinamente de las demás, constituye lo primario, lo obvio, el suelo que pisamos: esa es también la base de la «pluralidad de los fenómenos» kantiana que debe ser enlazada en la unidad del

entendimiento (cfr. CAP. 3). Hölderlin apunta ya en este texto a que la *naturaleza* de la que parte el moderno es distinta de aquella que constituye el suelo griego. La presentación de las cosas, de los fenómenos, del moderno, es siempre ya *re-presentación* consistente en subsumir y enlazar bajo un concepto universal la pluralidad de sensaciones, del estado de cosas en que nos encontramos. El tratamiento de la cosa por parte del moderno implica arrancarla de su individualidad para poder generar un concepto universal que permita incluirla dentro de una explicación causal de orden superior. Es por eso que la «sobriedad de la tierra» es el suelo del moderno (o como diría Hölderlin, del «hesperio», o del ámbito de lo occidental) y, en cambio, es aquello que Homero ha tenido que alcanzar y «luchar»¹¹. Heidegger compara esta lucha con la expresada por el verbo griego *athléō*, que significa precisamente combatir, agarrar y soportar: «Lo atlético es lo heroicamente «guerrero» en el sentido de *pólemos*, esa lucha que Heráclito entiende como el movimiento en el que los dioses y los hombres, libertad y servidumbre, salen afuera en el lucir o aparecer de su ser» (GA 04, p.160). Según Heráclito, *pólemos*, la guerra, es «padre» porque en él se decide quién es libre (ciudadano) y quién esclavo (DK 53); tras la batalla unos salen a la luz siendo una cosa y otros, la otra. Lo que se está tratando de exponer es que en el mundo griego se conquista la individualidad de cada cosa mientras que en la modernidad esa individualidad, propia de la singularidad del fenómeno, tiene que ser arrancada y conducida al ámbito de lo universal. En Homero, el fondo es el ámbito de lo divino, del «*pathos* sagrado» o el «todo está lleno de dioses» de Tales (cfr. CAP. 2). Dado que allí en cada cosa hay dioses, y «el «dios» es el carácter de lo inquietante, lo desarraigante, lo que no se deja remitir a un modelo explicativo, lo que no se deja nivelar ni trivializar» (Martínez Marzoa, 2010, p. 22), entender cada cosa como lo que ella misma es, distinguir, hacer aparecer, es aquello que sólo se consigue tras un minucioso y laborioso proceso de reconocimiento.

¹¹ Acerca del papel de la lucha y lo atlético como el acontecimiento en el que cada cosa gana su brillo e individualidad ver el capítulo *La princesa y los agones* en (Míguez, 2014, p. 79-93).

El fuego del cielo y la sobriedad de la presentación

El resultado de llevar a cabo un análisis de lo griego cabe lo moderno ha sido, para Hölderlin, que éste se presente como algo esencialmente distante: «no nos es lícito en absoluto tener algo *igual* con ellos» (StA 6,1, p. 426). No es posible un retorno a Grecia, ni siquiera a través de un modelo o un ideal. Una vez caracterizada la situación griega y visto que la situación moderna se da en el sentido opuesto, de manera especular, se nos dice que «por ello es también tan peligroso abstraer para sí las reglas del arte sólo y únicamente a partir de la superior calidad griega» (ídem.). Más allá de la advertencia del texto de Homburg que comentamos al principio acerca de la imitación, aquí aparece el concepto de *Kunstregeln* (reglas del arte) como aquello con lo que no nos podemos *únicamente* quedar. El «únicamente» señala que hay algo de Grecia que sí nos sirve, y esto no es otra cosa que las mencionadas reglas, pero no vistas ya como modelos, sino como habilidad poética, capacidad creativa, eso que en griego se designa como *tékhnē*. Por otra parte, y como consecuencia de esto, Grecia no es algo a descartar, sino algo necesario; eso que en el escrito anterior aparecía mencionado como impulso de formación (*Bildungstrieb*). Grecia se presenta como aquello de lo que no podemos prescindir, pero, al mismo tiempo, no debemos aspirar a imitar. Ahora bien, a esta nueva conciencia de una distancia no ha de seguirle una reacción que busque lo (aparentemente) nuevo en otra parte, sino una tarea firme y seria de investigar lo propio que, como lo extraño, «tiene que ser aprendido. Por eso nos son imprescindibles los griegos» (ídem.).

Así, ¿qué papel tiene el encuentro con lo griego para poder llegar a dominar tanto lo propio (la susodicha «claridad de la presentación») como lo extraño («el fuego del cielo») en la modernidad? O bien, ¿hacia dónde debe dirigirse la creación artística? Respecto a la primera cuestión, Hölderlin nos proporciona un interesante ejemplo a propósito de la obra de su amigo dramaturgo: éste ha intentado, y a juicio del poeta de un modo correcto, «tratar el drama más épicamente». No porque haya de consumir en llamas a sus personajes, rodeando sus muertes de una solemnidad artificiosa (recordemos las muertes «trágicas» de un buen número de libretos operísticos de la época, o los «afectados» suicidios de los personajes del *Sturm und Drang*), sino bien al contrario, porque «lo trágico entre nosotros es que del reino de

los vivientes nos vamos empaquetados con toda tranquilidad en un recipiente cualquiera» (ídem.): «no es un destino tan imponente, pero sí más profundo», aclara. La conquista del «reino de Apolo» por parte del autor moderno no es sencilla y no hay pautas que puedan llevar a ella; sólo una atenta mirada al mundo griego puede, al menos, informarle de que «es impío y delirante buscar un camino que estuviese seguro ante todo asalto» (StA 6,1, p. 426).

La segunda cuestión acerca de la dirección a la que debe aspirar el artista moderno queda apuntada también en la carta mediante expresiones como «Nada aprendemos con más dificultad que a usar libremente de lo nacional» y «el *libre* uso de lo *propio* es lo más difícil» (StA 6,1, p. 426). ¿En qué puede consistir eso que Hölderlin designa como lo *propio*, lo *nacional*¹², cuyo libre uso es lo más difícil? En una carta a su hermano Karl escrita en la Nochevieja de 1798 (StA 6,1, pp. 301-307), Hölderlin caracteriza a los alemanes como amantes del terruño, de estar en casa, permanecer en el lugar en el que nacieron, con estrechez de miras, y nombra esta actitud a través de la expresión «falta de elasticidad» (*Mangel an Elasticität*). Elasticidad será justamente lo que en la carta a Böhlendorff aparecerá como aquello que sí tiene su amigo, aquello que le permite transitar (o situarse entre), y a la vez integrar, la precisión, la claridad de la presentación y el calor, el fuego del cielo, la hermosa pasión (Szondi, 2015, p. 110). Quedarse únicamente con lo propio conduce a que la creación literaria carezca de vida, sea «abstracta, si no acoge en sí, resuelve y salda en un tercer tono mediador la tensión entre lo propio y lo ajeno, entre el tono de su alma y la voz de la realidad.» (Szondi, 1992, p. 129). Esta autocrítica, respecto a la abstracción y falta de vida en su obra, aparece también en una carta que Hölderlin envía a su amigo Neuffer el 12 de noviembre de 1798,

¹² Ante esta cuestión, nos dice Szondi (2015, p. 103 y ss.), que algunos autores han querido ver la tendencia hacia un giro occidental de la poesía Hölderlin. Esto es, una vez reconocida Grecia y asumido que aquel suelo no es el mismo que el nuestro, poner el foco y la atención en aquello que nos es propio para, a partir de ello, crear libremente. A la luz del texto, no parece que Hölderlin apunte en esa dirección, no sólo porque anteriormente se ha dicho que los griegos no son imprescindibles, sino porque el «usar libremente» implica que la superación de los griegos no será por la vía de la claridad de la presentación (aquello propio de la modernidad que conquistaron para sí los griegos) sino por aquello que para los griegos constituía el suelo, a saber, «die schöne Leidenschaft» (la hermosa pasión).

pocos días antes de la carta precedente. El libre uso de lo nacional no será en ningún caso un repliegue hacia lo occidental, ni lo propio será un lugar en el que poder quedarse.

La flexibilidad que permite situarse poéticamente entre lo uno y lo otro aparecerá como *leimotiv* en un estudio de Hölderlin del cambio y la alternancia de los tonos en la poesía griega (teoría de los tonos o teoría de los géneros), de la que solamente hemos esbozado algunos puntos con respecto al *épos*. Dado que su complejidad desbordaría en mucho al presente trabajo, no podemos detenernos en su exposición detallada¹³; únicamente nos valdremos de la explicación de algunos elementos que permitirán aclarar dos últimos aspectos de la carta a Böhlendorff.

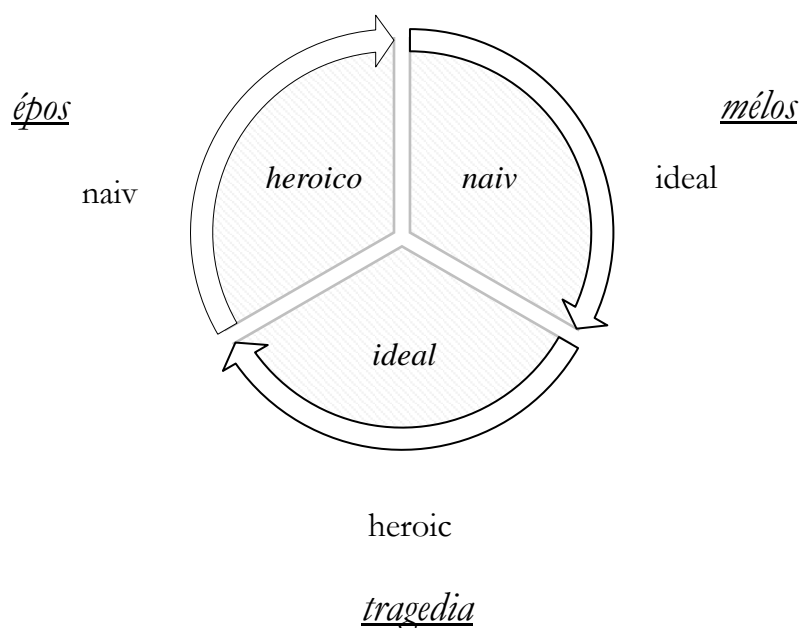
La estructura de los tonos que Hölderlin encuentra en Grecia comprende tres tipos de decir nombrados como el *épos*, que como ya hemos dicho se correspondería con Homero; la lírica (*méllos*), en torno a la que se agruparían el yambo, la elegía, diversos tipos de monodia y de canto coral, y cuyo representante principal sería Píndaro (sin exclusión de otros); y, por último, la *tragedia* de Eurípides, Sófocles y Esquilo. Estos tres tipos de decir que Hölderlin encuentra no tienen un carácter meramente nominativo, es decir, no se trata de paquetes cerrados que correspondan simplemente con un estilo literario o algo parecido¹⁴. Los tres tonos se dividen, como vimos en el caso del *épos*, en un carácter artístico (*Kunstcharakter*) y un temperamento fundamental (*Grundstimmung*), la presentación y aquello que en el decir queda atrás, como fondo. Ocurre que en la división entre apariencia y fondo se produce una transición entre cada uno de los tonos. La apariencia del *épos* es lo «ingenuo» (*naiv*) (la detallada presentación de cada cosa, que ya hemos explicado) y

¹³ Para un estudio exhaustivo de la teoría de los tonos en Hölderlin nos remitimos a las siguientes publicaciones: El artículo del número 4 de la revista *Sileno* titulado *La poesía griega y la teoría hölderliniana de los géneros* (Martínez Marzoa, 1998, pp. 53-60), el capítulo de *El saber de la comedia* titulado *Hacia una hermenéutica de los géneros poéticos griegos* (Martínez Marzoa, 2005, pp. 13-31) y el capítulo de la tesis doctoral *Hölderlin i l'esperit en Píndar* titulado *1.2 La teoría hölderliniana del canvi dels tons* (Blay Montmany, 2014, pp. 23-49).

¹⁴ Otros autores contemporáneos a Hölderlin como Friedrich Schlegel sí que realizarán caracterizaciones de carácter nominativo, incluyendo en algunas ocasiones dentro de las mismas a la novela u otro tipo de composiciones que no pertenecen al ámbito griego.

El fuego del cielo y la sobriedad de la presentación

será a su vez el fondo de lo *lírico*. La apariencia «ideal» (*idealisches*) de éste (la tendencia infinita a una unidad en el todo) será el fondo de la *tragedia*. La apariencia de esta última será lo «heroico» (*heroisch*), es decir, que el héroe sea «brutalmente arrojado a tierra» (Martínez Marzoa, 1992, p. 122), mostrando la ruptura y esencial separación entre dioses y hombres. El tono heroico será, por tanto, aquello que marcará el fin de Grecia cerrando el círculo, pues se presentará también como el fondo inicial del que surge el *épos* (StA 4,1, p. 266).



En la *tragedia*, Grecia se ve a sí misma (esto es, ve a los personajes que acaso fueran héroes del *épos* arrastrados por el suelo sin remedio) y esto es lo que provoca su debilidad y su ruptura, como se expresa en las notas a las traducciones que Hölderlin realiza de *Edipo tirano* y *Antígona*: «las representaciones griegas se alternan en tanto que su tendencia principal es *poder captarse*, porque en ello residía su debilidad» (StA 5, pp. 269-270). En la tragedia los personajes aparecen soportando la carencia máxima, la imposibilidad de sostener su vida, sus bienes propios o su

honor: muestran de este modo la ruptura esencial entre hombres (que carecen de felicidad, de vida, de sabiduría, que tienen hambre) y dioses (que son siempre felices, sabios, viven siempre y no necesitan comer): esto es, capta el fondo heroico pero lo expone, de tal modo que ahora no es ya algo que se dé por supuesto, sino que se problematiza y se pone en primer plano. Aquiles tenía que morir tras la muerte de Patroclo, igual que Áyax tenía que morir al verse en la locura tras haber sido despojado de la armadura de Aquiles por la astucia de Odiseo (en la tragedia *Áyax* de Sófocles). Sin embargo, la manera de exponer estas dos muertes es completamente distinta: Aquiles aparece en el Hades tras exhalar su último aliento luchando en las puertas Esceas (Od. 24. 36); Áyax se suicida brutalmente cuando ya ha rasgado sus límites y se ha visto a sí mismo asesinando ovejas en lugar de a los átridas; cuando, como Edipo, «se ha excitado [impulsado] a sí mismo a saber más de lo que puede soportar o asir» (StA 5, pp. 269-270); en definitiva, en la conquista de su individualidad, en el tratar de «hacerse dueño de sí mismo» (idem.). Del mismo modo que Áyax, Antígona (en la homónima tragedia) trata de llegar a ser dueña de sí misma en una «rabiosa desmesura» o «gozosa destrucción» que la lleva a desear su propia muerte al no poder consentir una infamia irreparable, en este caso, la imposibilidad de dar sepultura a su hermano.

Alcanzar la individualidad implica la irremediable pérdida de Grecia. A la luz de lo que acabamos de esbozar se entiendan las palabras que Hölderlin dirigía a Böhlendorff al respecto de que, a su muerte, los modernos se empaquetan en un recipiente cualquiera y sus cadáveres no van a la pira envueltos en llamas como los de un Patroclo, un Héctor o un Aquiles. En la modernidad el individuo es lo que ya se da de forma automática, ya no hay que conquistarlo, ni hay dioses ante cuya ferocidad sea imposible mantenerse: por eso la lucha no es ni puede ser por una individualidad que ya está ahí. De ahí que la «genuina tragedia moderna» (StA 6,1, p. 426) no sea posible en las condiciones del suelo griego, como demuestra el abandono de Hölderlin del proyecto dramático *Empédocles* ocurrido unos años atrás.

El destino de Grecia aparecía en las notas a *Antígona* como un *sich fassen* (poder captarse) de ello mismo, mientras que «la tendencia principal de los modos de representación de nuestro tiempo es poder *alcanzar algo*, porque la ausencia de destino, de *dúsmoron*, es nuestra debilidad» (StA 5, Hölderlin, 1952, p. 270). En la modernidad no hay un «captarse» porque su esencialidad radica en la indiferencia, en el puro *ahora y ahora y ahora* de la sucesión del tiempo, que siempre viene de antes y sigue después: la muerte no supone una auténtica ruptura en el orden del tiempo¹⁵. La vida sigue y siempre sigue. No hay, por tanto, posibilidad de alcanzar destino alguno. La muerte en el contexto griego, al contrario, implica un límite, un corte: la ausencia de un pariente o un allegado a quien no se recuperará jamás trastoca irremediabilmente el destino de los que siguen con vida, sus acciones ya nunca serán las mismas. La muerte de Patroclo acarrea el cumplimiento del destino de Aquiles de morir en batalla, pues la ausencia de un compañero irremplazable es imposible de soportar: el tiempo se para. Para Antígona es imposible seguir viviendo si no ha de enterrar a su hermano, y Áyax, que pierde el juicio tras perder el derecho a las armas de su amigo, no puede seguir sabiéndose artífice de tal desmesura.

En la modernidad, desde el momento en que se reivindique la muerte como figura, esta pasará a ser una cosa tematizable, conceptualizable y suprimible. Por eso no es posible la *muerte de Empédocles*, porque cuando esa muerte se *representa* sin que haya un fondo en el que uno no es dueño de sí mismo, dando forma a una expresión artística deliberada y que se concibe a sí misma como tal, ya no es ausencia, sino figura. Lo único que queda es marcharse tranquilamente dentro de una caja cualquiera, pues lo contrario, los fastos de reconocimiento del muerto serían una exageración, una falsa afectación, pues ya no hay un corte en el tiempo,

¹⁵ En Grecia, por el contrario, la muerte es reconocimiento de la figura del muerto. En ella se produce la culminación de la obra (el *érgon*) y es el mayor de los honores el venir a presencia de una vida que concluye. Por eso los héroes tienen que morir jóvenes, como Aquiles, porque el cierre se produce en el momento de mayor esplendor y brillo, y no en la decadencia de la vejez, como en el caso de Néstor. En la *Historia* de Heródoto se habla de la muerte de Cleobis y Bitón (tras haber arrastrado el carro de su madre, la sacerdotisa de Hera, en la procesión hacia el Heraion de Argos) como el don más preciado que la diosa puede entregar a un hombre (Hdt. 1. 31. 1-5).

El fuego del cielo y la sobriedad de la presentación

porque en la modernidad, el instante singular que marca la muerte es una no-figura. Mientras uno muere los otros siguen viviendo: no hay más.

No hay, por tanto, nada que sirva como superación, situarse en alguna otra parte. A Hölderlin, igual que le sucede a Hiperión, no le queda más remedio que quedarse entre los alemanes, a pesar de que su espíritu quiera dirigirse hacia Oriente: «Por lo demás, alemán quiero y tengo que seguir siendo, aun cuando la necesidad del corazón y la de sustento me empujen hasta Otahiti» (StA 6,1, p. 428).

2. La naturaleza abierta



¿Qué es lo que en Hölderlin aparece nombrado como *die Natur*? Partimos de una lectura en la que se busca comprender lo griego, el contacto primario con las cosas, desde el centelleo del rayo hasta el agua de la lluvia, desde el resonar de la tierra en la tormenta hasta el canto de las aves. ¿Por qué aparecen estas cosas al nombrar eso que está en Grecia? ¿Hay un equivalente griego a lo que nosotros entendemos por naturaleza? Trataremos de dar respuesta a estas cuestiones mediante la lectura del poema *Griechenland*¹⁶.

El poema se inicia con la invocación a unas *voces* (*Stimmen*) que pertenecen al *Geschick*¹⁷, palabra que se suele traducir por *destino*.¹⁸ Una de las acepciones que llevan a traducir *Geschick* por «destino» es la que apunta hacia la «suerte» o la «fortuna». Sin embargo, hay otra acepción para esa palabra que refiere a «habilidad» o «destreza». Quizá no haya de perder de vista este segundo significado ya que permite ligar esas *voces* con otros términos que aparecerán después. Junto con la invocación a las voces, aparece en el primer verso otra que clama a «los caminos del viajero» (*Wege des Wanderers*), personaje que a lo largo del poema aparecerá como el poeta. ¿A qué o quienes hacen referencia estas voces? ¿Qué relación tienen con los caminos del poeta?

¹⁶ Emplearemos la tercera y última versión para el análisis del poema, aunque con algunos elementos de la segunda con fines aclaratorios.

¹⁷ *Geschick* en la ortografía alemana contemporánea.

¹⁸ Hay quien ha querido ver resonancias con la palabra «historia» (*Geschichte*) y también con el verbo «enviar» (*schicken*) dándole el sentido de «destino histórico» (Hölderlin, 2017, p. 233). Sin embargo, esta lectura (que en cierto modo concierne con la de Heidegger) no parece ser la única viable para la interpretación del poema ya que parece forzar el poema para que se ajuste a un programa ajeno al mismo.

Tras la invocación del primer verso, se nombran diversos fenómenos (que hoy llamaríamos «naturales») que aparecen sobre el cielo. El cielo de la segunda versión (*Himmel*) ha pasado a ser referido en la última como «escuela en el azul» y, en otras variantes es la «escuela de los ojos» ¿Qué ojos miran a esta escuela? El cielo es una de las *voces* de la «habilidad» y la «destreza», por eso es escuela que enseña el camino a los ojos de los poetas. Su camino se recorre, como se verá más adelante, con la destreza del canto. ¿De qué manera suena esta voz? ¿Qué es lo que dice? La voz viene de lejos, resuena sobre un cielo que se presenta «tumuloso», pero ella misma no es confusa, no se presenta inarticulada, sino que «resuena como el canto del mirlo». Se trata de una voz que presenta alguna cosa, que ofrece algo: la tormenta. La tormenta es una voz que no proviene del tumulto, sino de unas «nubes bien dispuestas» que indican la presencia del dios. Así, la primera voz que nos encontramos, la voz de la tormenta, implica la manifestación de algún inmortal.

La presencia del dios no se realiza mediante una figura concreta y determinada, sino que tiene lugar aquí y allá a través de diferentes manifestaciones. La primera que aparece en el poema es el canto de un pájaro. No es infrecuente en Grecia que los pájaros actúen como señales desde el cielo. Es significativa la lucha entre dos águilas como presagio de mal agüero que interpreta Haliterses a los pretendientes que acosan a Penélope y siembran la injusticia en casa de Odiseo (Od. 2.147-76); otros presagios de águilas (que vienen de Zeus) señalan el destino de la guerra de Troya (Il. 8.247, 12.200, 13.822, 24.315); y en general, los movimientos de las aves en el cielo y sus cantos, ajustados a determinadas épocas del año, señalan los períodos de los trabajos agrícolas (Hes. Op. 448, 486, 568, 680, 747). La segunda manifestación, justo en el verso siguiente, son las nubes «en serena disposición» o «bien dispuestas». Las nubes son, como las águilas, el signo de Zeus en el cielo: Zeus es «el de las oscuras nubes» (*kelainephḗs*) (Il. 1.397, 2.412...) o «el que acumula las nubes» (*nephelēgeréta*) (Il. 1.511, 560...), y se le reconoce en el área del cielo en la que se reúne la bruma, como cuando se sitúa cercano a cimas de montañas (Il. 8.50, 17.594, 24. 291). La tercera y última señal es el estruendo, la voz del dios: la

tormenta, el rayo chispeante que trona con fuerza, que tanto pone en fuga un ejército (Il. 17. 595) como es signo de buenos auspicios (Il. 2.553, 9.235, Od. 21.413). El rayo es algo que ejerce su dominio sobre el resto de las cosas (Her. DK B64) y, a su vez establece una conexión entre arriba y abajo: proviniendo del cielo marca una separación con la segunda *νοῦς*, la tierra.

La tierra se presenta como superficie firme, resuena como un tambor de «piel de ternera». Temblorosa, hace de caja de resonancia de los sonidos del cielo, y una buena caja es aquella que es firme y además está vacía. «La Tierra» parte de una situación de desastre (v. 11). Desde las devastaciones o asolamientos (*Verwüstungen*), aquello que rodea a los eremitas tentados en el desierto¹⁹ (*Versuchungen der Heiligen*), se inicia la constitución o imagen de «la obra»²⁰ (*Denn anfangs bildet das Werk sich*). ¿Por qué de una Tierra devastada se inicia la Obra de las grandes leyes y de la ciencia? La obra es la justicia, la *diké*²¹, aquello que hace que cada elemento ocupe su lugar, que cada cosa esté en su sitio, el orden. De la *diké* surgen las «grandes leyes» (*großen Gesetzen*) a las que se sigue la «ciencia» (*die Wissenschaft*). La «ley» aparece en Hölderlin como aquello que «conduce violentamente el derecho más justo con la más alta mano» (StA 5, 285). Ella es la mediación que permite mostrar el carácter sagrado del dios y la posibilidad de *re-conocerlo* para el hombre, de encontrar una explicación para aquello que se le presenta, un acceso velado a lo divino. La ciencia, el conocimiento, se sigue de las grandes leyes junto con la «ternura» (*Zärtlichkeit*), pues el conocimiento del que estamos hablando no es todavía el moderno, sino el consistente en saber tratar con cada cosa, de reconocer su individualidad, el lugar que le corresponde según *diké*. La «ternura» apunta a ese saber estar-entre y saber

¹⁹ La palabra *Verwüstung* contiene el adjetivo *wüst*: desierto.

²⁰ O «el derecho», «la justicia» (*das Recht*), en otra versión. Ver nota en (Hölderlin, 2017, p. 234).

²¹ La palabra *diké* significa en Homero algo así como la «regla de uso» o el «empleo propio, adecuado». De este uso primario derivó a la noción de «justicia» como algo propio de los hombres (Chantraine, 1984, p. 283). En este caso utilizamos la expresión en el sentido originario, el de aquello que rige en cada elemento, que lo sitúa en el lugar que es adecuado.

habérselas-con las cosas. La «ciencia con ternura», la *sophía*²², permite captar el «ancho cielo» (*Himmel breit*) y el «límpido velo» (*lauter Hülle*)²³ y, con ello, que las «nubes de cantos» (*singen Gesangeswölken*), que en esta ocasión cantan hacia arriba, puedan referirse a los signos velados que manda la divinidad. Este canto que ha surgido de la tierra desolada y que apunta al cielo, a lo alto, proviene de los hombres, pues «los mortales en efecto cantar deben». Para ellos «el ombligo de la tierra» es firme, pues de ella nacen y dependen en su condición de mortales. En su firmeza moran y en ella reposarán cuando de ellos nada quede, ya que en ella les aguarda lo que no esperan ni se figuran (Her. DK B27). «La tierra es por todas partes en la filosofía griega lo sólido, lo compacto e impenetrable, lo denso» (Martínez Marzoa, 1994, p. 57). Es aquello que se opone al fuego, al brillar de cada cosa.

Las dos voces que han aparecido hasta el momento, la tormenta y la tierra, eran una llamada, una invitación a mirar algo. La primera de ellas (vs. 7-8) llama «como a mirar afuera» hacia los inmortales y los héroes, de los cuales muchos son «recuerdos» (*Erinnerungen*). La segunda invita a prestar atención a las «orillas de hierba» donde, atrapadas, las «llamas» y los «universales elementos» se sitúan «eternamente alejados» (vs. 17-19). Las llamas remiten a la divinidad y a su manifestación (recuérdese el fuego de Apolo). Los «elementos» son una referencia a algo que se ha transmitido a través de la tradición filosófica como una serie de intentos²⁴ de distanciarse de las cosas para en qué consiste aquello que da lugar a

²² *Sophía* designa «el «entender de», el «saber» como capacidad o destreza» (Martínez Marzoa, 1990, p. 14) Un *sophós* sería todo aquel que posee una habilidad, que sabe tratar con algo, tanto el artesano, como el poeta, el constructor de barcos o el carnicero.

²³ En otras ediciones el «espíritu del cielo».

²⁴ Estos intentos tienen una relación estrecha con conjunto de palabras griegas cuyas conexiones semánticas están implicadas en el surgir, el crecer y el llegar a ser de las cosas: en general, con aquello que está en relación con su mostrarse y aparecer. Por ejemplo, el agua (*búdro*), por formar parte del moverse de los ríos, el nutrir de la lluvia, el crecer de las plantas, etc. habría sido una de las palabras candidatas a nombrar eso que está implícito en el presentarse de las cosas. Otras palabras empleadas en estos intentos, aunque cada una con su sentido particular, serán *aithér*, *ápeiron*, *pūr*, *lógos*, *phúsis*, etc. Más tarde (y en conexión con nuevos problemas de tipo filosófico) algunos de estos nombres agrupados recibirán el nombre de «los elementos»: generalmente el aire, el fuego, el agua y la tierra.

todas ellas, a lo que hay detrás de cada cosa: no a en qué consiste cada cosa, sino a en qué consiste que haya cosas en general. Hay una singular separación, una extrema lejanía entre la manifestación divina que envía señales desde el cielo y cabe las cosas, y la investigación sobre aquello que siempre está de fondo, el ser de lo que es, el aparecer de lo que aparece. Llamas y elementos, aunque alejados, dan forma a la orilla o borde extremadamente fino, al filo de la hierba: están atrapados en sus límites y le dan figura.

La orilla de hierba llama la atención como singularidad que se separa de un fondo: la tierra, el prado, el borde del camino. Es algo que en su pequeñez alza una voz que quiere ser escuchada, que se constituye como figura. La palabra griega *phúsis* refiere que lo que se muestra ha alcanzado su grado de madurez, que está completo en cuanto a su forma característica. A su vez, el verbo *phúō*, el decir la *phúsis*, significa producir o engendrar, determinar el conjunto de características, esto es, realizar un proceso de construcción de la estructura que caracteriza a la cosa. El «traer a la luz», el que la cosa comparezca, está ligado con tres pasos o aspectos: el señalar la cosa, arrancarla de lo oscuro; caracterizarla, describir aquellos aspectos que le son propios y permiten distinguirla de aquello y lo otro; por último, el nombrarla, darle el nombre que marca su propia individualidad. Todo esto es lo que está atrapado en la orilla de hierba como lo divino. Hermes ofrece a Odiseo una planta que le previene contra las artes engañosas de Circe: el dios arranca la planta de lo oscuro, la tierra, y a continuación le enseña su *phúsis*, esto es, la nombra y la describe²⁵ (Od. 10.302-306). Vemos como en el carácter huidizo de la *phúsis* se encuentran lo divino y los elementos como aquello que media entre lo oscuro de la tierra y el aparecer de la planta.

A continuación, encontramos una «sincera (verdadera) reflexión» (*Besinnung*), «pero arriba vive el éter» (v.19). La palabra *reflexión* es, en Hölderlin, la otra cara del estar

²⁵ «Aquí está claro que la descripción más detallada caracteriza lo que se encuentra en su noción-presentación, esto es, en ambos de sus extremos: la raíz y la flor por las que se conoce la totalidad de la planta: su construcción-estructura, su crecimiento-madurez.» (Schadewaldt, 1979, pp. 204-205).

primario cabe las cosas, ya que implica un separar y cortar, de-limitar. Reflexión es en Grecia el canto de Homero, lo que había aparecido en 1 como la «sobriedad junoniana», el detenimiento en el detalle de cada cosa que aparece. Frente a la reflexión aparece el éter. El cielo ya no se presenta como el elemento enfurecido inicial, aquél que con su tronar hizo despertar a la tierra, sino que ahora se presenta claro, ofreciendo su luz de plata. El término griego *aithér*²⁶ se refiere al aire puro y diáfano, como opuesto al *aér*²⁷, las brumas, lo espeso. Tras la tormenta y la separación, el cielo es la luz que permite ver las cosas, participa de la ciencia y la ternura de la tierra estableciéndose un diálogo entre el arriba y el abajo, dioses e inmortales. El signo de esa reciprocidad y co-pertenencia, que en el poema aparece nombrada como «amor», es el «azul violeta (*Veilchenblau*) que acontece cuando el carro de Helios aparece o se esconde tras las puertas del horizonte, instante que se sitúa «entre» el ser día del día y el ser noche de la noche. En el poema *Andenken*, (StA 2,1, 188-89) el amor es aquello que ata diligentemente los ojos (v. 58), esto es, el detenerse la mirada en cada cosa, el prestar atención a esto y aquello y lo otro. El «entre», que no es ni lo uno ni lo otro, es su encuentro en el horizonte, elemento de separación entre el cielo y la tierra, entre el día y la noche, y, a su vez, el «lo mismo» por lo que el día es día y la noche es noche, el cielo es cielo y la tierra es tierra, los mortales mueren la vida de los dioses y los inmortales viven la muerte de los hombres (Her. DK B62). Cada uno se sitúa en su unilateralidad necesitando del contrario para poder diferenciarse, en definitiva, poder ser. El cortejo de la segunda versión que en la tercera es el gran comienzo puede venir hacia la boda, la cual es «lo ínfimo». Resuena una vez más la amplitud del cielo, que ha sido el gran comienzo desde la tormenta del principio, que se cierne, y deja ser, hasta lo más insignificante que brota sobre la tierra.

²⁶ *aithér* tiene en griego el sentido de brillar, implicado en la noción de luz y estallido. También aparece como adjetivo referido al brillar del fuego, del bronce o del vino. (Chantraine, 1984, p. 32)

²⁷ *aér* significa la niebla, el vapor que se eleva del suelo y permanece en suspensión en la parte inferior de la atmósfera. (Chantraine, 1984, p. 26)

De lo dicho se sigue que «todos los días por amor a los hombres dios lleva un vestido» (vv. 25-26) ya que como se ha visto dios es signo y, por tanto, no puede mostrarse como tal sino por medio de señales²⁸. A su vez, se cubre por amor, esto es, como reconocimiento de la contraparte, pues el sabe que su presencia inmediata no sólo rompería con la *dikeé*, con aquello que permite que cada cosa ocupe su lugar, sino que además previene a los hombres de lo espantoso. Pues «el fuego es carencia y saciedad» (Her. DK B65). La carencia es el apagarse del fuego, la disipación de la tormenta, el cubrirse del dios, aquello que permite la solidez de las cosas, de las determinaciones. La saciedad es lo «espantoso» del poema, el incendio, aquello que hace desaparecer cada cosa, que un lado se trague unilateralmente a lo otro, quedando después nada. Por eso es necesario que dios oculte su rostro a los conocimientos (*Erkenntnissen*) y cubra los cielos (*Lüfte*) con arte (*Kunst*). Los conocimientos y el arte son lo propio del hombre, el reconocer las cosas y el producirlas, el traerlas a presencia. Detrás de eso hay siempre la presencia de un dios, ciertamente, pero como una presencia que es ausencia, no-ser, no-presencia. El dios cubre lo «espantoso» con aire y tiempo a modo de prevención, «para que ni uno siquiera le ame con oraciones o con el alma» (vv. 30-32). El dios, como ausente, sólo puede entereverse entre las cosas como signo o señal, no se le puede ver directamente, el camino del no-ser, de la ausencia, tiene que permanecer cerrado para los hombres (Par. DK B2). Por eso ninguno ha de poder acceder a él mediante el amor, pues el amor era el prestar atención a cada cosa y el dios no puede ser cosa, no se lo puede limitar, sino que su esencia es la ilimitación, aquello que no se manifiesta de otra manera que como quedando detrás de cada cosa, en lo oculto. Por eso el dios que ama a los mortales se cubre, porque solamente mediante el pensar, los conocimientos, y habérselas-con las cosas, el arte, puede llegar a intuir su (no)presencia. Mirarle directamente implicaría caer fulminado en la unilateralidad, del mismo modo que le ocurrió a Sémele. En *Wie wenn am Feiertage*

²⁸ Según Heráclito, el papel del dios no es el de decir (*légein*) ni el de su ocultar (*kríptei*). Su tarea se sitúa en el «entre», en la mediación y, por eso mismo, es signo. Su (no)mostrarse se realiza mediante señales (Her. DK B23).

(StA 2,1, 119-120) cuando Sémele pretendió ver con sus ojos al dios, se abrasó con su rayo sagrado, quedando reducida a cenizas.

Llegados a este punto del poema, en el que se ha delimitado el ámbito del cielo y la tierra, de dioses y hombres, se produce una ruptura, un vuelco que nos traslada hacia otro suelo. Lo que antes aparecía como señales en el mundo ahora ha adquirido un único nombre: *die Natur*. La naturaleza «hace tiempo que se ha abierto como hojas, para aprender, o como líneas y ángulos». ¿Qué ha tenido que ocurrir para que aquello que hasta ahora hemos nombrado con la tormenta y la tierra se haya abierto, dando lugar a la naturaleza? Al inicio del poema la «escuela» era el azul del cielo, el conocimiento provenía de algo divino. En el momento que nos encontramos, proviene de las hojas, de las páginas de los libros, y de las líneas y ángulos con los que poder medir eso que ha aparecido como *die Natur*. Tras el vuelco, el conocimiento que ha surgido no es el del prestar atención a cada cosa, sino que el ámbito de la *reflexión* se ha escindido (de ahí el abrirse) tornándose el lugar en el que se alberga la verdad, la validez. *Die Natur* es el nombre que ha aparecido para nombrar aquello que se acaba de perder en su abertura. Lo que se ha presentado al inicio, lo griego, se ha constituido como el intento de nombrar y conocer, no sólo las cosas (la brizna de hierba) sino también aquello que se haya encerrado en sus límites, lo divino. No ha sido el ver que fulmina, sino el intento de nombrar al dios, aquello que ha acabado con el dios, tornándose el nombrar mismo la instancia poseedora. El nombrar, la *reflexión*, es lo que permite apresar los fenómenos de la naturaleza, trasladarlos a la región de la validez, por eso, a la luz de la razón, parecen «más amarillos los soles y las lunas». Las cosas ya no se ven en su mostrarse, sino que son trasladadas al ámbito universal de la verdad. El ámbito de los mortales se ha alzado y constituido como la regla.

En ese nuevo ámbito en el que nos encontramos aparecen señales de aviso. Grecia, «la antigua formación de la tierra», aquello que está en el gran principio, quiere emerger, pero no como algo que pueda recuperarse, sino a través de sus historias, de sus textos, que se han vuelto «valerosamente combatientes». Esta última

expresión refiere no sólo a lo heroico, a que en ellas se muestra ese acontecer de Grecia que ha tenido como resultado el suelo moderno, sino también como resistencia a ese mismo suelo. El combatir de los textos se alza frente a eso que mide y a-prende, el reino de la verdad, de lo absoluto. En ellos vemos, como también vio Hölderlin, un lugar en el que nuestros conceptos no encajan, al que no podemos llegar mediante la reflexión, pues se trata de la otra cara. Por eso a través de ellos parece que «hacia las alturas conduce un dios la tierra» (vv. 39-40), ya que la tierra que ahí aparece, el ámbito de los mortales que se ha escindido en la figura de la *reflexión*, es llevado hacia lo divino de Grecia, aquellas señales que translucían detrás de las cosas y permitían el nombrar y reconocer su individualidad. Esa llamada a Grecia se realiza con un toque de atención y llamada a la prudencia, no se puede responder de cualquier manera. Los «pasos desmedidos» (*Ungemessene Schritte*) son detenidos, limitados. Esos pasos desmedidos nos recuerdan al intento de recuperar lo griego por el clasicismo visto en 1, quizá también a otros pasos que aparecerán más adelante (cfr. CAP. 4). La detención, sin embargo, no conduce a no hacer nada, sino a adquirir una actitud de prudencia, o, como aparece alguna vez en Hölderlin, de «pudor» o «recelo» (*Scheue*)²⁹.

Tras las voces nos encontramos con aquello otro que se invocaba en el primer verso, esto es, los «caminos del poeta». Por de pronto en el poema ha aparecido la figura de un tipo de poeta, el del ámbito griego, aquél cuyo camino era cantar hacia los dioses y reconocer la irreductibilidad de cada cosa. Podría tener el nombre de Homero, de Píndaro o de muchos otros (las historias han aparecido en plural). Ahora aparecen otros poetas, pertenecientes al segundo ámbito, al moderno, nombrado como la reunión de «las fuerzas del alma» (*der Seele Kräfte*) y «las afinidades del alma» (*der Seele Verwandtschaften*). A estos ya no les pertenece el «amor» como el *reconocer*, ni el cantar mediante la intercesión de un dios, porque eso se ha perdido. Su canto procede de su individualidad, de su alma, pues esto es lo primario de su ámbito. En la modernidad cada individualidad, cada «estado de cosas

²⁹ *Andenken* (StA 2,1, 188-89) v.39.

singular» (como veremos en el capítulo siguiente) es aquello que tiene que ser reducido en la universalidad de la *reflexión*. Por eso también su inclinación procede del alma: no es inclinación hacia las cosas, ternura, sino inclinación desde la reflexión. Lo que pretende con su poetizar es que «más gustosa sobre la tierra habite la belleza» (v.43-44). Belleza es lo único que permite referirnos, en la modernidad, a ese abrirse o perderse del sentido primario de *die Natur*, el estar cabe las cosas. Es solamente a través de la belleza que «algún espíritu se puede asociar en mayor comunidad con los hombres», es decir, la única manera que tenemos de dialogar, desde la distancia, con Grecia.

El poema termina apuntando hacia dos caminos. Por una parte, encontramos el camino empedrado que conduce hacia la iglesia. Se trata de un camino seguro, por el que aquellos que escuchan la voz del poeta, aquellos que perciben la belleza con su canto, pueden «habitar dulcemente». Frente al seguro camino empedrado que va a la iglesia aparece otro sin pavimentar. Este último es el que transita el poeta caminando «por amor a la vida» (*Aus Lebensliebe*), no ya a las cosas, sino a *die Natur* como aquello que se ha perdido. Por eso el poeta no canta directamente a las cosas, sino que lo hace «aunque sea midiendo» (*messend immerhin*), es decir, contando los pies métricos del verso. De este modo parecen florecer más bellos los caminos (*Schöner die Wege*). Tras este último camino que es el del poeta, el verso termina abruptamente, dejando el poema inacabado. Las últimas palabras dicen «*wo das Land*». La palabra *Land* permite diversas interpretaciones, pues puede hacer referencia a un país, tal como se encuentra traducida normalmente, pero también puede referirse a la tierra o a un campo, esto es, una porción medida y delimitada. Los florecidos caminos del poeta, allí donde encuentra la belleza, puede que se sitúen cabe un país, la tierra o una porción de esta, un campo. No podemos saber hacia dónde nos quería conducir Hölderlin con sus pasos, pero el final abrupto e incierto del poema concierta con la actitud del «viajero», del «peregrino», aquél al que no le pertenece encontrarse seguro en suelo alguno, sino deslocalizado, sin

encontrar ningún lugar en el que establecerse, sintiéndose siempre en el «entre», en tierra extraña.

Tras la lectura hemos llegado no a un significado para *die Natur*, sino a ésta como el resultado de un vuelco dentro del poema: desde las voces del cielo y de la tierra que se manifiestan en las tormentas, el mirlo, las nubes, los temblores, etc., hasta la naturaleza abierta como un libro, que se mide y se calcula. Lo propio de los primeros poetas era cantar a cada cosa, pues «todo está lleno de dioses» (Arist. De An. 411a7). Para los venideros, sin embargo, ya solo queda hacerse cargo de la naturaleza como algo que hace tiempo que se ha abierto, y en el abrirse, se ha perdido en su sentido primario, el de la *phúsis*. No hay un equivalente griego a lo que nosotros entendemos por naturaleza, pues eso que para nosotros es el sustrato o la base, poder conocer en profundidad y calcular cada fenómeno (que cada cosa no sea lo que es, sino número, línea) es algo que todavía no se llega a vislumbrar.

Para los modernos los dioses han perdido su significado, por eso los «poetas hipócritas» (*Die Scheinheiligen Dichter*, StA 1,1, 257) usan ya sin miedo ni temor sus nombres como adornos que embellecen sus versos. Los poetas clasicistas, contemporáneos de Hölderlin, utilizan los nombres de Zeus, Poseidón y Helios porque no han entendido el sentido y papel de los dioses, y al inicio los exhorta a que no hablen de ellos (*sprecht von den Gottern nicht!*). Y cuando necesitan un gran nombre, invocan el de «madre Naturaleza» (*Mutter Natur*) (v. 8). No han visto que ese gran nombre, que usan de forma hueca, no es otra cosa que el acontecer de Grecia: que se haya perdido la naturaleza como *phúsis*.

Hesperia

3. Naturaleza y arte



Las principales lecturas de Hölderlin durante su estancia en Jena, ciudad a la que llegó para ejercer de preceptor, fueron Kant y los griegos, como él mismo expresa en las cartas de ese periodo (StA 6,1, cc. 80, 84, 88, 108, 117, 172). Aunque no se trata aquí de hacer una averiguación histórica acerca de qué materiales presentan una correspondencia manifiesta entre ambos autores, ciertos conceptos que Hölderlin emplea presentan resonancias (o incluso son coincidencias) en el tratamiento del mismo asunto, de la cosa misma. Parece por ello pertinente estudiar ciertos episodios de la crítica kantiana para poder entender el alcance que *die Natur* tiene en la obra de Hölderlin. Nos centraremos en dos definiciones del concepto que aparecen respectivamente en KrV y KU³⁰. De esta última sabemos por sus cartas³¹ que Hölderlin fue un lector atento y, como se verá, su influencia se muestra a lo largo de su obra literaria y poética.

En KrV aparece un concepto de *naturaleza* que tiene el significado de «conjunto de todos los fenómenos» (B163), esto es, de las situaciones materiales (estados de cosas singulares) con las que uno se encuentra. Este conjunto comprende todos aquello que puede formar parte de un «discurso válido», tanto en el ámbito cognoscitivo (KrV) como en el práctico (KpV). Para el primero será todo aquello que puede ser objeto de conocimiento, es decir, representado como pluralidad en el tiempo y/o en el espacio (*sensibilidad*) y definible mediante conceptos universales

³⁰ Acerca de los dos sentidos de *die Natur* en la obra de Kant, nos basamos en la hipótesis de Martínez Marzoa. (Martínez Marzoa, 1987, p. 44 y ss.)

³¹ En una carta a Hegel en julio de 1794 escribe «Kant y los griegos son casi mis únicas lecturas. Intento familiarizarme con la parte estética de la filosofía crítica.» (StA pp.126-28).

(*entendimiento*). Para el segundo ámbito, serán todos los objetos de decisión, todas las situaciones ante las que se pueda optar entre hacer una u otra cosa, adoptar una determinada conducta. En KU aparece de nuevo *naturaleza*, pero para designar algo distinto a lo definido en KrV.

Para empezar, centraremos nuestra atención en el sentido que *naturaleza* tiene para la primera de las acepciones. De forma muy resumida, Kant discrimina en KrV entre aquello que corresponde al contenido, que en el caso de la sensación (*materia*) es la pluralidad del estado de cosas, y las relaciones mediante las cuales la pluralidad es enlazada mediante cierto orden en el ámbito de la forma (*die Form*). Esta escisión estará presente tanto en la «estética trascendental», que encontrará la forma, como a priori de la *sensibilidad* en el «espacio» y el «tiempo», como en la «lógica trascendental», en la cual la forma, lo a priori del *concepto* (cuya facultad es el entendimiento), se encontrará en las «categorías»³².

Es esencial prestar atención a un aspecto característico en el pensamiento de Kant en este punto. Se ha hablado de una escisión, por un lado, entre la intuición y el concepto y, a su vez, de una escisión interna en ambos planos.

- 1) En el caso de la sensibilidad, la escisión se da entre lo *a priori* de la sensación, esto es, el espacio y el tiempo, y la pluralidad del estado de cosas dado (*a posteriori*).
- 2) En el caso del concepto, la escisión se da entre las categorías (que serían lo *a priori*) y cualquier otro concepto determinado (*a posteriori*).

En ambos casos, lo *a priori* se refiere a algo que tiene que darse siempre que hay o bien concepto, o bien sensación. A eso es a lo que Kant llama la *forma* o, también, «las condiciones de la posibilidad». Es importante subrayar que se trata de las condiciones de la posibilidad, incluyendo el segundo «la», porque esa «posibilidad» refiere al término *possibilitas*, que Kant emplea para referirse a aquello que tiene un «qué es», una naturaleza, constitución o estatuto, aquello para lo cual son válidos

³² En el caso de la sensibilidad, la escisión se da entre lo *a priori* de la sensación, esto es, el espacio y el tiempo, y la pluralidad del estado de cosas dado (*a posteriori*). En el caso del concepto, la escisión se da entre las categorías (que serían lo *a priori*) y cualquier otro concepto determinado (*a posteriori*).

unos predicados y no otros. *Possibilitas* es la condición de un *possibile*, de un pensable, algo que se encuentra definido por el lado del «qué es». *Possibilitas* concierne con *forma*, pues se trataba de las condiciones de enlace que servían para discriminar entre aquello que constituía un contenido válido y lo que quedaba fuera.

Por otra parte, hay que hacer énfasis en el carácter de «encontrado» de eso. Se trata de aquello que es de antemano posible, algo que no pertenece a la materia del caso concreto, a lo empírico. En este sentido, no se trata de un *faktum*, de algo que de hecho (de facto, con carácter fáctico) se dé, sino de un *ius*, de algo *de iure* necesario para cualquier conocimiento. Y, sin embargo, es necesario insistir en que eso que es *de iure* válido para todo conocimiento posible, es algo que se encuentra. Es decir, que se trata de un *ius* que es un *Faktum*. No es algo que Kant cree o genere, algo que surja a partir de un proceso genético, sino que es algo que está, que Kant encuentra, lo único que no está fácticamente, sino de iure. Hemos encontrado en KrV una división entre dos planos, lo material o empírico, lo contingente y plural; y lo formal, las condiciones de la posibilidad, aquello que se tiene que cumplir siempre que hay conocimiento o experiencia (en Kant son sinónimos).

Otra escisión habrá también en KpV con la *forma* de la decisión. Esta se podría caracterizar mediante la función « $F(x) = y$ » donde « x » correspondería con la situación cognoscitivamente dada; « y » con la conducta observable; y « F » sería la decisión. Como vemos hay, de nuevo, una escisión (esta vez no dentro de la propia decisión) entre lo cognoscitivo y lo práctico. A esa función (F) Kant la llama «la máxima», la cual tiene la forma lógica de universalidad, de aplicable a un caso y a otro. Veámoslo con un ejemplo: En el caso de que yo me dirija a la facultad, puede ocurrir que me encuentre el camino libre, sin ningún obstáculo, y llegue al aula, o bien, que me encuentre la facultad rodeada militarmente y me dé la vuelta ¿Es distinta la decisión en el primer caso que en el segundo? A nivel fáctico parece que la conducta observable resultado de la situación dada es distinta y, sin embargo, mi decisión al salir de casa era la de llegar a clase, pero no bajo cualquier circunstancia, como podría ser la de tener que jugarse la vida para entrar. Tenemos pues una situación cognoscitivamente dada distinta y una conducta distinta dependiendo de

la situación, manteniéndose la misma decisión. Se puede cambiar de función, de máxima, tantas veces como quiera, pero siempre tengo alguna. Siempre me conduzco ya de alguna manera, siempre ya sigo unas ciertas reglas o pautas de conducta, aunque no sepa cuáles. Lo fundamental es que esa máxima, la cual puede servir de patrón de medida, tiene que concertar con la forma lógica de universalidad, es decir, tiene que poder ser expresada en términos universales de tal modo que no conlleve contradicción, como ocurre en el caso de la mentira³³. Las máximas son universales, pero no universalmente válidas, siempre se puede cambiar de una a otra.

Entre las escisiones que hemos encontrado (sensación y concepto; conocimiento y decisión) parece necesario que haya un corte infranqueable, ya que, si fuese posible un tránsito entre decisión y conocimiento, en el fondo se estaría tratando de *una sola cosa*. Sin embargo, el que no haya tránsito entre decisión y conocimiento no impide que ambas traten de los mismos objetos materiales. Es preciso que no haya una frontera en el orden de los contenidos, pues frontera implica algo que se puede traspasar y ya hemos dicho que eso no se podía. Tenemos por lo tanto un solo ámbito material, la *naturaleza* como conjunto de fenómenos, del cual el discurso cognoscitivo y el práctico son diferentes «modos de presencia». Esto nos hace pensar en si no hay algo así como un nexo o un lugar común a ambas.

¿Dónde se encuentra ese nexo? En Kant queda sin tematizar, no por descuido, sino porque se trata de algo que se substraer. Se trata de la «desconocida raíz común» que aparece al inicio de KrV (A15/B29): «hay dos troncos del conocimiento humano, que quizá broten de una raíz común, aunque desconocida para nosotros». Esto se puede expresar también diciendo que la raíz común constituye el «lo mismo» del que *Razón cognoscitiva* y *Razón práctica* son dos caras, dos modos de

³³ A pesar de que la mentira sea en el ámbito material algo muy frecuente, esta no puede ser elevada a máxima, a ley con carácter universal, sino que tendrá que permanecer siempre en el ámbito de la excepción. El hecho de mentir implica que se está rompiendo con una regla primaria del lenguaje: que haya una correspondencia entre significado y significante. La mentira es posible solamente como ruptura de esa regla. Hacer de la mentira una ley implicaría la anulación de todo decir válido, la ausencia de validez. Las mentiras serán siempre «excepciones a una regla que no admite excepción alguna, pues con una [erigida en ley] se contradeciría precisamente a sí misma». Ak.VIII, 430.

presencia que abarcan cualquier contenido. Que aparezca la *reflexión* en el conocimiento y, en la decisión, implica, como ya hemos visto, que hay validez por lo que se refiere al conocimiento y a la decisión, pero en ningún caso es posible derivarla de una unidad. En términos idealistas la decisión no puede ser ella misma sujeto. Por eso hemos dicho precisamente que es «estructura» o «figura». La necesidad de eso cuyo modo de presencia es el substraerse a la reflexión se documenta en KU, como veremos a continuación.

Si expresamos la forma general del *juicio* con la fórmula «A es B», en la que «A» sería la cosa, el objeto de la predicación, y «B» sería el predicado que define qué características tiene mediante conceptos. Esto es lo que realiza el tipo de juicio que Kant llama *determinante*. Pero ¿qué es lo que ocurre en aquella situación ante la que no se encuentra un concepto? Para llevarla al terreno de la validez, será necesario escindir un concepto universal a partir de ese caso particular. Esta es la operación que realiza el *juicio reflexionante*. El proceso en el cual eso ocurre se llama *esquematismo*, ya que mediante el esquema la imaginación escinde el concepto universal respecto de un caso concreto. Hasta aquí parece que estamos hablando de dos cosas, pero en el fondo se trata solo de una, pues el *juicio determinante* simplemente está presuponiendo al *reflexionante*, a la *reflexión*. La estructura de la reflexión, esto es, la necesidad de que a un objeto de corresponda un predicado (un concepto) no se mostrará allí donde esto efectivamente ocurra, sino en la situación en que el juicio se quede en «A es...», donde no se llegue a concepto (KU A144/B146)³⁴.

Esta situación es la propia del *juicio de gusto*, ya que en él «no hay concepto alguno del objeto a la base del juicio, [y por tanto] éste no puede consistir más que en la subsunción de la imaginación misma [...] bajo las condiciones mediante las cuales el entendimiento, en general, llega a la intuición de conceptos.» (KU A 144/ B 146). En él nos encontramos en la situación de que hay caso concreto definido, hay

³⁴ Usamos la notación de la primera edición (A) de 1790 y de la segunda (B) de 1793, tal como aparecen en la edición de Suhrkamp.

«figura», pero no es posible, a partir de esta, segregar un concepto universal aplicable a infinidad de casos posibles, es decir, no es posible la *reflexión*, no es posible sentar tesis. Este objeto no tematizable es la «figura bella» la cual no es subsumible bajo concepto alguno. Lo que esa figura, no obstante, exige, es el que se tenga que seguir buscando ese concepto y, tras una búsqueda seria y exhaustiva, ese intento fracase, pues debe ser «una materia duradera para la reflexión y la repetición.» (KU A476/ B 178). Por eso el placer del arte bello no es algo que pertenezca a la sensación, sino a la reflexión, pues muestra la estructura del *Juicio reflexionante* y no la sensación que esta produce en los sentidos. La figura bella hace patente, en el *juicio de gusto*, la «finalidad sin fin», el libre juego de la imaginación. En ella no se agota nunca la tarea interpretativa y, por eso, no se trata de cosa, no hay presencia, sino representación (*Vorstellung*).

La segunda acepción de *naturaleza* aparecerá ahora en relación con la «figura bella». Al inicio del párrafo 45 de KU se nos dice que «la finalidad en la forma del [producto artístico] mismo debe parecer tan libre [...] como si fuera un producto de la mera naturaleza.» (KU A177/ B 179). En cuanto a la lectura de esta afirmación, cabe realizar algunas matizaciones que aclaren qué se está entendiendo por «arte» y «naturaleza». Para empezar, se podría suponer que por arte se entiende la *representación* de algo que sería un modelo de un objeto de la naturaleza. En realidad, la *naturaleza* (*die Natur*) aparece en KU como un fondo al que apuntaría la obra de arte; un fondo que ya aparecido a lo largo de nuestra exposición como aquél en el que (en el fracasar del concepto) se mostraba la «estructura» del *juicio*. El que la obra de arte deba aparecer *como si* fuese producto de *la naturaleza* responde a que «arte» designa, a aquello que los griegos llamaban *tékhnē*: la habilidad de producir una cosa siguiendo algún plan o proyecto (fin), mediante ciertas habilidades. La obra de arte, producida «*como si* fuese *naturaleza*», es un producto creado mediante el arte, pero carente de fines³⁵. No obedece a concepto ni fin

³⁵ Por eso el artista que ejerce las «bellas artes» tiene que estar dotado de un tipo especial de talento que se denomina el *genio*, una manera de proceder técnicamente cuyas reglas parecen dadas por *la naturaleza*. En su hacer, el artista no sabe «él mismo cómo en él las ideas se encuentran para ello, ni

alguno, ni permite hacer tesis: es *atética*, se queda en «A es...». Se trata de un arte que se burla de sí mismo en cuanto que no produce un objeto definible como «A es B», sino una *figura* (*representación*). Las reglas de su construcción no sirven para ningún otro caso, son un «libre juego».

Centrémonos en la manera en que aparece la dualidad entre arte y naturaleza en la oda de Hölderlin *Natur und Kunst oder Saturn und Jupiter* (StA 2,1, p.37-8). En la primera estrofa se presenta a Zeus (Júpiter en la transposición romana), el hijo de Cronos (Saturno). De él se dice que gobierna el día, el reino de la luz, mediante la ley, pues es quien «sostiene la balanza» y «reparte las suertes» (v. 3). Por todo eso es Zeus el «soberano de las artes inmortales» (*der unsterblichen Herrscherkünste*). A continuación (vs. 5-8), aparece el abismo (*Abgrund*), el ámbito de lo oscuro, al que Zeus ha arrojado a su padre. A Cronos le pertenece, frente a Zeus, lo oculto, donde habitan los salvajes (*die Wilden*) y no hay ley alguna. Cronos es el dios «astuto, de torcido consejo» (*ankulomētēs*) (Hes. Th. 137), aquél que destrona a su padre haciendo uso de la violencia: Urano (el que trae la noche) es castrado de improviso por Cronos con una hoz que Gea le ha dado. Su papel es el de haber separado los ámbitos de lo oscuro: la tierra, la noche, el mar. Su retorcida mente hace, no obstante, que se trague a sus hijos por miedo a que alguno se le enfrente. Y será Zeus quien cumpla con los temores de su padre, pero a diferencia de este, no lo hará impetuosamente (*essúmenos*) y de improviso como un «ave de rapiña» (*hárpē*) (Hes. Th. 179-81), sino mediante el «arte» (*tékhnē*) y la «fuerza de su cuerpo» (*bía*) (496)³⁶. Por todo esto, en la siguiente estrofa aparece Cronos como «el dios de la edad dorada», el que «ningún mandamiento diera» y al que «ninguno de los mortales mencionase por su nombre». La edad dorada corresponde con los tiempos antiguos, previos al orden de los olímpicos, en el que los dioses crearon a una «dorada estirpe de hombres mortales» (Hes. Op. 109), que vivían al igual que los dioses, sin fatigas ni miserias, sin envejecer (su muerte era como caer en un

tenga poder para encontrarlas cuando quiere, o según un plan, ni comunicarlas a otros, en forma de preceptos que los pongan en estado de crear iguales productos.» (KU A180/B182)

³⁶ A Zeus le pertenece, como vimos en 2, el reino de la luz, de la presencia. De ahí que sus atributos sean el arte y la fuerza proveniente de su cuerpo, no del arrebató o la traición.

profundo sueño) y sin necesidad de cultivar los campos. Estos tiempos, nos dice Hesíodo, son los de Cronos. Se corresponden con «el fuego del cielo» que vimos en 1, con la *phúsis* como el brotar y surgir de las cosas espontáneamente, sin esfuerzo. Por eso no es necesaria la «ley» ni ningún «mandamiento» y tampoco era necesario nombrar a los dioses, reconocerles, pues los mortales vivían junto a ellos. De ahí que, frente a Zeus, dios del «arte», Cronos aparezca relacionado con la «naturaleza».

Tras la tercera estrofa, llegados a la mitad de la oda, se produce un vuelco en forma de ruego a Zeus. Se le pide que no se avergüence de su padre, de la naturaleza, y que sea su nombre, «por encima de todos, dioses y hombres» (vs. 15-16) aquél que los poetas nombren. En otras palabras, que sea el nombre de la *naturaleza* el objeto del canto, del arte. Recordemos que en Kant ese era precisamente el fondo escurridizo, *átetico*, al que apuntaba la «figura bella». Es por este motivo que a continuación ³⁷ se dice que Zeus recordará que todo su arte, su poder, proviene de ese fondo que es su padre, la *naturaleza*. Por todo ello el poeta puede «sentir en el corazón algo vivo» (v. 21), percibir las cosas, lo que Zeus ha formado, «con deleite», recreándose en cada cosa, como si el tiempo «pareciese quedarse adormecido». El poeta que canta aquí es aquél capaz de reconocer la individualidad de las cosas (recordemos el carácter *naiv* del *épos*) y, al mismo tiempo, el fondo del que ellas surgen, la naturaleza (que es propio del carácter *ideal* de la *lírica*). Por eso, al final del poema, es capaz de escuchar a Zeus, el dios del arte, de la presencia de cada cosa, el que «da leyes». Júpiter a su vez revela y proclama (recordemos que el dios aparecía en CAP. 2 como un signo) «lo que la sagrada oscuridad esconde» (v.28).

La figura del poeta que aparece en el poema, como aquel que se sitúa entre lo «ingenuo» y lo «ideal» nos conduce hacia otro escrito un poco más tardío: *Wie wenn am Feiertage* (StA 2,1, p.118-120). Desde diciembre de 1800 hasta alrededor de marzo de 1801 Hölderlin traduce al alemán diversas odas de Píndaro (StA 5). El

³⁷ La siguiente estrofa es problemática pues no aparece en todas las ediciones. La incorporamos porque figura en la versión de la *Stuttgarter Ausgabe* que empleamos.

estudio y comprensión de Grecia no atañe solamente al contenido de los poemas, sino también a su métrica. Que al final de *Griechenland* al poeta moderno no le quedara más remedio que componer midiendo, era un hecho diferencial con los poetas griegos, presentados como cantores. Para aquél que se enfrenta a un texto griego (y Hölderlin lo hizo minuciosamente) hay ciertas dimensiones de las que carece, que se han perdido irremediabilmente. En Homero (pero ocurrirá en la gran mayoría de las composiciones griegas hasta Platón) el texto era simplemente la guardia y custodia de un decir que comprendía más aspectos: el ritmo, el gesto, la melodía, el movimiento. Aspectos que para nosotros son separables, pero que entonces no lo eran. El momento en que estos aspectos se suprimen, la prosa enunciativa se convierte en el género obvio. La métrica lo único que en el texto nos permite intuir el ritmo como un eco de todo lo que falta³⁸.

En *Wie wenn am Feiertage* se intuye una relación con la *Séptima Olímpica* de Píndaro en cuanto a la métrica, al «carácter artístico» (*Kunstcharakter*) y al «tono de fondo» (*Grundton*) (Szondi, 2015, p. 135 y ss.).

Como cuando alguien, de su mano opulenta, una copa
que espuma adentro con el rocío de la vid, tomándola,
entrega,
cima de bienes de oro toda, al joven yerno,
[brindando de casa a casa
por mor del convite y honrando a su alianza,
[y con ello, amistoso,
lo hace envidiable a los presentes por el lecho de concordia,
(Trad. Blay Montmany, 2018, p. 31)

Como cuando, en día de fiesta, a ver los campos
un campesino al alba sale, cuando
tras noche de bochorno refrescantes relámpagos cayeran
sin cesar y aún retumba el trueno a lo lejos,
a su cauce regresa ya el torrente,
y fresco reluce el verde suelo,
y de la bienhechora lluvia del cielo
la viña gotea y resplandecientes
bajo un sol en calma se alzan los árboles de la floresta:
(Trad. Cortés Gabaudan, 2017, p. 50)

La primera estrofa del poema pindárico presenta un marcado carácter ingenuo (*naiv*) (O.7 v.1-6), propio del *épos* homérico: se nos describe con todo detalle una

³⁸ (Cfr. West, 2003)

copa de oro llena de vino que el suegro entrega al joven yerno, junto con otros presentes, como señal de la alianza entre ambas casas. Del mismo modo *nain*, la oda de Hölderlin se inicia con un campesino que tras la tormenta contempla un paisaje en calma, en el que «el torrente regresa a su cauce», «fresco reluce el verde suelo» y «la viña gotea» mientras «bajo un sol en calma se alzan los árboles de la floresta» (v. 5-9).

también yo el néctar vertido enviando, don de las musas,
dulce fruto del pensamiento, a los hombres
[que el premio portan,
me los hago favorables,
a los vencedores en Olimpia y en Pito;
(Trad. Blay Montmany, 2018, p. 31)

así, también se hallan bajo un clima favorable
aquellos a quienes no un maestro, sino la maravillosamente
omnipresente educa con su ligero abrazo:
la poderosa, la divinamente hermosa naturaleza.
(Trad. Cortés Gabaudan, 2017, p. 50)

Después de la primera estrofa, ambas composiciones inician la pregunta por su sentido, por aquello que hay detrás de la presencia de las cosas. En el caso de Píndaro, en este segundo tramo ya no se sigue con la descripción ingenua del *épos*, sino que lo que aparece en primer término es el «yo» (*egō*) del poeta. Se ha pasado del estar cabe las cosas a hablar del hecho mismo de poetizar. El poeta canta la victoria del pugilista y presenta su linaje, en una narración en espiral que conduce desde sus ancestros hasta los dioses, conectando al vencedor olímpico con el ámbito de lo divino.

En el caso del poema hölderliniano, al inicio de la segunda estrofa se nombrará a los poetas (en plural), aunque éstos ya no cantan a la figura de ningún personaje victorioso, heroico, próximo a lo divino. Los tiempos del poeta se caracterizan por la ausencia de héroes e inmortales: a lo único que cabe aproximarse como algo cuya belleza remite a lo sagrado y a los dioses (*göttlichschöne*) es a la *naturaleza*. Por ello mismo, los poetas aparecen como aquellos que son educados por la «divinamente hermosa naturaleza» (v.13). Ellos son capaces de presentirla incluso en aquellos momentos en que parece que se ha perdido.

La exposición que hemos hecho nos ha mostrado la conexión entre Hölderlin y Kant respecto al tratamiento de *la naturaleza* como algo que se encuentra en relación con la creación artística. Este sentido de *naturaleza* es algo que volverá a aparecer en Hölderlin relacionado con la creación artística: «el impulso artístico y formativo, con todas sus modificaciones y subclases, es un auténtico servicio que los hombres le rinden a la Naturaleza» (StA 6,1, p. 329). Es por esto Hölderlin deja de escribir de forma bastante temprana escritos filosóficos, (pues de un modo u otro sientan tesis), y se dedica a un discurso que, por definición, no establece tesis alguna: el decir poético. En él se ponen en juego conceptos, pero en ningún caso hay un concepto que el poema intente exponer o expresar, que rijan de forma positiva. El poema, como producto de la creación artística, no puede ser traducido en tesis. La interpretación es algo que se sitúa siempre «al lado de», nunca «sustituyendo a» la obra. Escribir poesía es la mejor forma que Hölderlin ha encontrado para expresar el carácter de *la naturaleza* como eso que se sustrae, que no se puede definir mediante conceptos. «Hölderlin se pone siempre y en cada caso a hacer precisamente aquello que no se puede hacer, y se pone a ello precisamente para no poder hacerlo; dígame, si se quiere, «para fracasar» » (Martínez Marzoa, 1992, p. 99). Podríamos decir que Hölderlin lleva más allá la noción kantiana al mostrar que esa relación no es algo que siempre aparezca del mismo modo, sino que implica situarse a un lado u otro de un vuelco que corresponde con los ámbitos de Grecia y la Modernidad. Atravesando su obra, vemos una cierta obsesión por entender lo que Grecia significa más allá de los clichés del clasicismo.

4. Naturaleza y reflexión



A lo largo de la exposición han aparecido dos conceptos opuestos que han permanecido sin tematizar: *naturaleza* y *reflexión*. Naturaleza era lo propio de los griegos, la *phúsis*, que solo al volverse relevante acontecía como ruptura, como pérdida. Reflexión era la otra cara, el resultado de ese proceso. La palabra reflexión implica un cortar y separar, diferenciarse. En el caso del *juicio reflexionante* se trataba de escindir un concepto respecto de un estado de cosas singular dado, para poderlo encajar en la estructura predicativa del enunciado «A es B». Por otra parte, esa operación no se podía realizar con el (no)concepto de *naturaleza*. Sin embargo, parece apreciarse en Hölderlin un vínculo del concepto de *reflexión* entre Grecia y la Modernidad que conviene aclarar.

En la primera carta a Böhlendorff (cfr. CAP. 1) la «sobriedad junoniana», también llamada «claridad de la presentación» aparece como algo propio de occidente (*Abendland*), como algo moderno: la *reflexión*. Parece entonces paradójico (así lo señala Hölderlin) que eso que es propio nuestro sea a su vez algo que Homero hace o conquista. ¿Significa esto que ya hay reflexión en Grecia? De ningún modo. En Homero lo que hay es la presentación de cada cosa, la fijación, separación y diferenciación, de las cosas que ya están ahí. Llamarle a eso *reflexión* mediante la contraposición de términos «arreflexivo» (o *átetico*) y «reflexión» es algo que explicamos con nuestros conceptos porque no disponemos de otros. En Homero no se trata de generar conceptos para las cosas que no tienen nombre, sino de nombrar las cosas que ya hay en un decir relevante, que destaque su modo de

presencia, su *éidos*³⁹. Hölderlin le llama a eso *reflexión*, simplemente porque el decir de Homero implica *separar, cortar, delimitar*. Será a partir de esa relevancia de las cosas en el decir que surgirán las preguntas acerca del fondo común implicado en que cada cosa sea lo que es, en el decir mismo como tal y en otras cuestiones que se desarrollará (y terminará) Grecia. A Homero no pertenece, por tanto, a la modernidad, ni siquiera como inicio. Allí no hay todavía la noción de verdad o falsedad del enunciado, ni por tanto de *reflexión* o juicio. Una vez aclarado que reflexión es algo moderno, vamos a ocuparnos del problema que Hölderlin encuentra dentro del idealismo.

En 1794 Hölderlin llega a Jena tras haberse graduado en el *Stift* de Tübinga (donde coincidió con Hegel y Schelling). Allí asistió durante un año a las lecciones de Fichte como manifiesta a su madre en una carta de noviembre de 1794 (StA 6,1, p.141-142): «La filosofía de Fichte me ocupa ahora por completo. Además es el único profesor al que voy a escuchar y a nadie más». Las hojas de Fichte acerca de *la Doctrina de la Ciencia (Wissenschaftslehre)* tenían por objeto superar los dualismos presentes en la filosofía kantiana.

Encontramos en Kant la escisión entre el conjunto de fenómenos que pueden ser objeto de conocimiento, esto es, lo *válido*, lo que hay, lo que es (lo ente) y, las condiciones de la posibilidad del conocimiento, el qué tiene que cumplir *a priori* un discurso para ser considerado como válido, esto es, la *validez* (el ser). Esta cuestión, propia de la teoría del conocimiento, no es algo que trate de problemas gnoseológicos o epistemológicos (cómo se encuentran las representaciones en la mente) sino de la *validez* de las representaciones. Para Kant, representación es un término que se asocia a objeto, fenómeno, ente. Y como acabamos de ver eso está ligado al «ser», pues está ligado a que algo «sea», «lo haya», tenga el estatuto de válido, comparezca cosa, ente. Que eso lo haya en vez de no haberlo. Esto equipara efectivamente el problema del conocimiento con esa otra fórmula académicamente

³⁹ El término griego *éidos* significa «en forma de, de tal o cual aspecto» y también «especificar y caracterizar» (Chantraine, 1984, p. 316) Se refiere al cómo se nombra aquello que se nombra, «como qué» se lo caracteriza, qué rasgos presenta como constitutivos de su forma, o figura.

pedante del «problema del ser» y, por lo tanto, el problema del conocimiento no es un problema epistemológico sino ontológico. Se trata de «la validez de ciertos contenidos», no de que se encuentren o no efectivamente en la mente, sino de que sean *de suyo* válidos. Más allá de la escisión entre lo válido, y las condiciones de la validez (evitamos el término verdad por la carga significativa que conlleva), se produce también otra dentro del discurso, pues había dos tipos de discurso válido, dos tipos de validez.

Será algo propio del proyecto idealista el hacer que esas diferencias, a saber, la escisión entre conocimiento y decisión, entre la forma y el contenido, se supriman. Para ello será necesario que no haya dos, sino solamente un tipo de discurso, un tipo de validez, «una verdad únicamente verdadera; que todo, excepto ella, es incondicionalmente falso; que esta verdad puede ser realmente encontrada; y que ella se patentiza inmediatamente como pura y simplemente verdadera.» (Fichte, 2017, p. SW 90). Para superar la escisión kantiana será necesario encontrar un primer principio *absoluto* que inicie de manera incondicionada el proceso *genético* que fundamente toda conciencia, todo pensar (GW, I, 91). La propuesta inicial que presenta Fichte en la *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* (GW) de 1794, consiste en situar al discurriente del discurso válido (sujeto) como el primer principio de la *génesis*. El término «sujeto» se empleó primariamente para designar al tema del discurso, aquello acerca de lo que se está emitiendo un predicado, lo que en griego se denominaba *hupokeímenon*. A esta acepción de la palabra «sujeto» le siguió otra que es la del «discurriente único», que también se puede designar con la palabra «yo». De esta manera, lo que hace Fichte es superar la escisión entre discurso cognoscitivo y discurso práctico haciendo que el *yo*, la decisión, se sitúe como aquello que genera todo lo demás. Para ello es necesario que aquello propio de la decisión, la «libertad» se convierta en el contenido, en el fin, de la decisión. En este contexto, «ser libre» implica estar por encima y más allá de cualquier cosa que obligue, ate u oprima. En otras palabras, ser libre implica que en la decisión no se decide otra cosa que el decidir mismo, el situarse por encima de toda determinación. Incluso el decidir *no decidir* implica ya una decisión. Todo objeto lo

será en cuanto objeto (o fin) de la decisión, pues esta se sitúa por encima de cualquier cosa que se le oponga. En cualquier momento podría cambiar el objeto, el fin de la decisión y, por tanto, la decisión no está atada a nada. Echando mano de la fórmula kantiana de la decisión « $F(x) = y$ », F dejaría de ser la estructura que hace que ante un estado de cosas dadas « x » se responda con una u otra conducta observable « y » fruto de la misma decisión. Se tratará, por el contrario, de que F se quede sola, como el principio del que « x » e « y » se sitúan en relación de dependencia.

Fichte lo expone de la siguiente manera al inicio de GW: tomando como estructura de la predicación « A es A » o « $A=A$ » se pregunta bajo qué condiciones se puede afirmar que A es, es decir, que A tiene el carácter de «proposición completamente cierta e inmutable». Para dar respuesta a esta pregunta se nos dice que la validez, la necesidad de que A sea, debe ser «puesta absolutamente (*schlechthin*) y sin otro fundamento» (Fichte, 1956, p. I, 94) Para ello es necesario que el A que en la proposición anterior está como sujeto y predicado se presente como algo puesto por el yo . A su vez, si ese yo tiene que constituirse como «absolutamente uno y absolutamente primero», es necesario que su ser no consista en otra cosa que en la autoposición de sí mismo: «el yo se pone a sí mismo simplemente *porque* es. *Se pone* a sí mismo por su mero ser, y *es* por su mero ser-puesto» (Fichte, 1956, p. I, 97) El *ser*, aquello que en Kant era el *en qué consiste la validez* frente a lo válido (lo ente), ha pasado a ser aquello que genera todo lo válido, en este caso bajo la figura del yo . En Fichte la autoposición del yo concierne con el *ser*. De este modo se constituye el primer intento de aquello en lo que consistirá el idealismo, a saber, que la diferencia se suprima, que no exista por un lado lo válido y por el otro las condiciones de la posibilidad, la validez. Para ello será necesario que la *validez* sea aquello que genere todo lo válido. En otras palabras, que la *reflexión*, el separar el universal del caso concreto, no tenga el carácter de estructura que tenía en Kant, sino que sea efectivamente sujeto, es decir, que se constituya como la (única) cosa (*die Sache*), el único principio del que se deriva todo lo demás.

En una carta a Hegel de enero de 1795 (StA 6,1, 154-156) Hölderlin expone ciertas sospechas respecto a las lecciones de Fichte, sobre todo, en lo referente al Yo

absoluto como «aquello que contiene toda realidad: él es todo y fuera de él no hay nada». La crítica principal radica en que si el *yo* es aquello que encierra dentro de sí toda la realidad no queda ningún objeto fuera de él, pues sino no sería absoluto. Sin embargo, dice Hölderlin, una conciencia sin objeto no es pensable y en el caso que el yo fuese su propio objeto, este se encontraría necesariamente limitado, ni que fuese en la esfera del tiempo (un yo vendría antes que el otro), cosa que impediría que fuese absoluto. Por tanto, «como Yo absoluto no tengo ninguna conciencia, y en la medida en que no tengo ninguna conciencia, no soy nada (para mí), y por lo tanto el Yo absoluto no es nada (para sí)». Este esbozo aparecerá de nuevo en uno de los ensayos filosóficos que escribe Hölderlin durante esa época, con el título *Urteil und Seyn*⁴⁰(StA 4,1, pp. 216-217).

Hay cierta etimología falsa que Hölderlin emplea, que aun así resulta muy productiva, consistente en exponer que Juicio, *Ur-Teilung*, se refiere a la partición originaria, antes de la cual no habría cosa, no habría validez o haber. Es en el juicio donde se produce la separación entre el sujeto y el objeto. Esa partición se relaciona con:

- a) que juicio, reflexión, implica escisión, corte, incluso en la autorreferencia ($A=A$)
- b) que la (auto)posición de uno implica también la diferenciación de algo otro (aunque sea ese uno mismo), pues no habría «uno» si no hubiera «otro».
- c) la escisión de un universal frente a un caso singular, que era lo propio del *juicio reflexionante*.

De esto se sigue que para que haya juicio, validez, reflexión, es necesario que algo se deje atrás, ya que hemos dicho que es necesario partir, cortar, diferenciarse de lo otro. Eso que ha tenido que dejarse atrás, que ha aparecido como *die Natur*, aparece en el mismo texto designado con la expresión *Seyn schlechtin* o «ser a secas». A lo que esa expresión apunta es a que el verbo ser, sin sujeto ni predicado, lo que significa es precisamente la partición del juicio, la *Ur-teilung*. La palabra *ser* no añade

⁴⁰ *Juicio y ser*

ni quita contenido alguno al juicio, simplemente significa la exigencia de que a un sujeto le siga un predicado, como dice Hölderlin «expresa la ligazón del sujeto y el objeto». La expresión «A es» indica que a «A» le pertenece un predicado, aunque no está indicado todavía de qué predicado se trata. Para que haya juicio es necesario que el «ser» quede detrás, pues el «ser a secas» es algo que está vacío, él mismo no tiene contenido alguno, sino que es la pura y simple expresión de que tiene que haber algún contenido.

A continuación, se dice que ese «ser a secas» no debe ser entendido como identidad del sujeto y el predicado. El carácter de autorreferencia de la *reflexión* excluye que pueda constituirse como sujeto, es decir, como principio absoluto. En las expresiones de Fichte «Yo soy yo», o «A=A», es necesario que se produzca una escisión en la que algo se ponga enfrente de sí mismo. En todo juicio hay ya partición, duplicación, sujeto y predicado. Incluso en «Yo soy yo» es necesario que un *yo*, el sujeto, se sitúe «enfrente de» otro *yo*, el predicado. Se trata de una separación que no consiste en identidad o unión, sino en el ponerse el *yo* enfrente del *yo mismo*. De este modo, dice Hölderlin, «la identidad no es = el ser absoluto» (StA 4,1, p. 217). Con esto resulta que «sólo puede haber absoluto si la reflexión misma tiene el carácter de absoluto, y sólo a continuación, punto segundo, que la reflexión no puede ser absoluto, con lo cual se critica la pretensión misma de absoluto.» (Martínez Marzoa, 1995, p. 36) En efecto, era exigencia de absoluto en Fichte que el «yo» apareciese como el poner absoluto, pura y simplemente y, como se ha visto en la crítica de Hölderlin, eso mismo no puede ser principio absoluto, incondicionado, porque implica una escisión de partida, originaria⁴¹.

41 Hegel y Schelling, cada uno según su propio proyecto, tratarán de asumir la crítica de Hölderlin a Fichte, pero no para mantener el carácter secundario de la reflexión, sino para tratar de salvar la génesis. En el caso de Hegel, (que no podemos desarrollar aquí porque desbordaría el tema del presente trabajo) se tratará de que la reflexión sea ella misma sujeto, esto es, «principio absoluto». Pero en la crítica de Hölderlin la *reflexión* aparece como una partición (un desdoblamiento) que impide que pueda ser absolutamente uno y primero. Para asumir este segundo punto Hegel tendrá que hacer que la partición se produzca dentro de la reflexión misma, esto es, que el carácter de sujeto de la reflexión no consista en otra cosa que en su hundimiento. Es por eso que los conceptos que aparecen en la *Ciencia de la Lógica* se mueven por su propia contradicción interna que los hace explotar. El ser que aparece al inicio de la WdL no es distinto del «ser a secas» que aparecía como la forma del juicio, la cual ella misma es vacía. Lo único que ocurre es que en Hegel el «ser» no se

En la introducción a la penúltima versión del *Hiperión* de 1795 (StA 3, pp. 235-237) se nos dice: «el Ser, en el único sentido de la palabra, está perdido para nosotros, y teníamos que perderlo si habíamos de aspirar a él, de conquistarlo luchando». Lo que nos dice Hölderlin es que el «ser a secas», el «ser» que ha aparecido como la *forma* del juicio, es algo que acontece, que se gana, precisamente al perderse, al quedar atrás. En otras palabras, que en su tematización acontece su pérdida. Las palabras de Hölderlin se comprenden mejor a la luz del análisis de Aristóteles en los capítulos 1-3 del *Peri hermeneias*. En su exposición se llega a la conclusión, tras un trabajoso análisis, de que la palabra que significa la forma del decir es «ser». Con ello se muestra que el ser no es algo primario, sino el resultado de un proceso, algo secundario.

Aristóteles plantea el problema del ser con la pregunta ¿en qué consiste ser? se emplea para ello la expresión griega *ti tò òn*, cuya traducción literal sería ¿qué el ser?⁴². Al principio se nos dice que hay dos elementos en lo que siempre ya hay, el «algo de algo», el «de qué» y el «qué». Estos dos elementos que se nombran son: (1) el *ónoma*, cuyo significado es «designar, referirse a» y (2) el *rhēma*, que significa «caracterizar como». Esta estructura no es simétrica, los papeles no son intercambiables⁴³: uno de ellos cae sobre el otro, lo tiene por presupuesto. Concretamente el *rhēma* cae sobre el *ónoma*. Por lo tanto, podríamos decir que el *ónoma* es *ónoma* en cuanto que espera un *rhēma*, no de uno concreto, sino de uno en general. A ese *rhēma* en general podríamos llamarlo kantianamente el «*rhēma* puro». La necesidad de que el *ónoma* espere un *rhēma* que le caiga encima, por

puede quedar en la negación, en la nada, sino que su despliegue tiene que ser aquello dentro de lo cual se genere el todo. Se trata de una transición que va de nada (el ser=nada) a nada (la idea absoluta) parando por todo. Lo único que quedará entonces es el movimiento, el moverse de la reflexión que se autosuprime, la *métodos*, palabra griega que se significa «el modo de proceder».

⁴² Esta forma es normal emplearla en griego, pero no en moderno. Se trataría de una oración nominal sin verbo como en el caso de «qué hermosas vacaciones». En moderno entendemos que en este caso el verbo ser está elíptico, sin embargo, en griego se da efectivamente la «oración nominal pura».

⁴³ El término moderno «concepto» equivale a un conjunto de notas formado por notas que corresponden a otras notas. Lo mismo es decir botella de agua que decir recipiente que contiene H₂O en estado líquido y así podríamos seguir operando hasta llegar al átomo o al quark.

tanto, que presuponga un *rhēma*, el «*rhēma* puro», podría expresarse mediante una palabra que signifique la articulación misma, la dualidad misma, lo que siempre hay en todo momento, independientemente de lo que ocurra en cada caso concreto. Esa palabra es *khronos*. Ahora bien ¿tiene *khronos*, palabra que se suele traducir por tiempo, el mismo sentido que nuestro tiempo? En griego se entiende por *khronos* el trecho, el lapso, el «de...a», la distancia de algo a algo, el vuelco. En moderno, en cambio, el tiempo es unitario y equivale al «continuo ilimitado» siempre presente, en el que cada unidad es un punto que delimita segmentos de tiempo; es una sucesión de *ahoras* en cada caso iguales, de «...ahora y ahora y ahora y ahora...». Para un griego, en cambio, el tiempo es límite. La idea de límite, del «de...a», de que sea una cosa y no otra, es el sentido que tiene para un griego todo aquello que es, que tiene un «modo de ser». Podríamos hablar de un «finitismo radical». Ser todo, para un griego, sería lo mismo que no ser nada. Lo mismo que ocurre con el tiempo ocurre con la línea, la cual en griego equivale a lo que nosotros entendemos por «segmento de línea», un tramo de algo que de suyo es ilimitado. Por ese motivo el tiempo en griego se representa con el círculo, puesto que es la única figura en la que pueden establecerse tramos dentro de un «lo mismo», en la que se puede avanzar en un recorrido siempre igual.

Aristóteles nos ha dicho, de forma meta-discursiva y, por lo tanto, tematizando, algo que de suyo se da siempre: que el significado de la propia articulación de *ónoma* y *rhēma*, el significado de lo que siempre hay, es *khronos* (distancia, tramo, trecho, vuelco). Lo que ocurre es que, por el mero hecho de tematizarse, eso que se está caracterizando como *khronos* pierde la distancia que de suyo le pertenece, perdiendo el carácter cualitativo y quedando en una distancia puramente cuantitativa por la impertinencia que supone tematizarlo. En este sentido nuestro tiempo sería el heredero de *khronos*, en cuanto que se ha producido un aplanamiento de su significado. Al propio Aristóteles le explota en las manos su propio análisis. Finalmente, Aristóteles se pregunta si hay algo en el propio decir cotidiano que, cuando lo haya, signifique lo mismo que hemos caracterizado mediante el análisis meta-discursivo de *khronos* como el significado del *rhēma* puro.

Si el «*rhēma* puro» significa la propia articulación *ónoma* - *rhēma*, que haya un decir que, independientemente de lo que se diga, signifique la propia forma del decir, la articulación del «algo de algo», no es muy difícil asumir que esa palabra, en el caso que la haya, es el verbo ser. A su vez, de la misma manera que *khronos*, tras ser tematizado, no podía ser ya el mismo, mediante el recurso para sustantivar la palabra, el «ser», se está dando un nombre para lo «siempre ya supuesto» y, por lo tanto, se está cometiendo una *húbris*, una desmesura, que acabará en el aplanamiento del ser, en el «ser a secas» de Hölderlin. Él mismo termina por significar algo así como una composición o articulación: *súnthesis tis*. De esta manera ha aparecido en *Urteil und Seyn* como la exigencia de que a un sujeto le siguiera un predicado, esto es, como aquello que, cuando se queda solo, significa la forma del juicio, el «A es B». Hay, no obstante, un aspecto del verbo ser griego (*eĩnai*) que no ocurre en moderno, que es la sinonimia con determinados verbos que tienen un significado relativo al movimiento. Uno de ellos es el verbo *phúō* cuyo significado es crecer, nacer, brotar, surgir. De él proviene la palabra que ya ha aparecido antes para designar la *naturaleza* propia de los griegos, la *phúsis*. Ahora bien, la misma pérdida que le ha ocurrido al ser por el hecho de tematizarse es la que le sucederá a la *phúsis*.

La validez, la reflexión, el ser, la *naturaleza*, acontece como la otra cara de aquello que se ha perdido, en el momento secundario de un vuelco. El «ser en el único sentido de la palabra» ha aparecido en este caso como sinónimo de aquello que ya habíamos expuesto en CAP. 2 como *die Natur*, como el acontecer de Grecia. El fondo, lo que se sustrae en el juicio es lo que en el otro lado apareció como el modo primario de andar con las cosas. «El ser solo puede ser la presuposición que adoptamos para que tenga sentido la posibilidad de la reflexión» (Larmore, 2017, p. 148) En la tematización del lugar en el que Aristóteles está, acontece su pérdida y a eso señala la *reflexión*, la cual es el resultado de un proceso (que nosotros damos por *pre-supuesto*) y, por ello, no puede ser absolutamente uno ni absolutamente primero, pues su carácter es siempre secundario.

Por eso, prosigue Hölderlin, «nos separamos del apacible *Uno y Todo* del mundo [la naturaleza como *phúsis* griega] para producirlo por nosotros mismos [mediante la ciencia moderna]» resultando con ello nuestra enemistad con la naturaleza. La expresión traducida como «Uno y Todo» aparece en el original como *Εν και Παν*. La fórmula utilizada por Hölderlin quizá provenga del fragmento 10 de Heráclito, que dice «correlaciones [contrarios], nociones enteras y a la vez no enteras: coincidente-diferente, consonante-disonante, y lo mismo «de todas las cosas, una sola» que también «de una sola, todas las cosas» (*kai ek pántōn hèn kai ex henōs pánta*)» (García Calvo, 1985, pp. 137-138). Los contrarios que aparecen en Heráclito no son mera oposición lógica de una cosa y otra, de cosas que son divergentes según su aspecto, sino que se trata de decir aquello que está detrás de que esto sea esto y aquello sea aquello, el «lo mismo» de: el día es día por «lo mismo» que la noche es noche, el cielo es cielo por «lo mismo» que la tierra es tierra, los dioses son dioses por «lo mismo» que los hombres son hombres, etc. Ese «lo mismo» es la ruptura que debe producirse entre uno y otro de los términos, que «lo uno acontece sólo como la ruptura de y con lo otro, de modo que sólo en la ruptura acontece lo uno y acontece lo otro» (Martínez Marzoa, 2010, p. 36) Esa «una sola cosa» o «lo mismo» que está como ruptura en la oposición, como aquello que se sustrae para que aparezca cada cosa, se nombra en Heráclito como *phúsis*, *lógos* (B1) y *kósmos* (B30). Esos «de todo, uno» y «de uno, todo» refieren al tener lugar de la presencia como el sustraerse de algo. Los contrarios aparecen para apuntar a ese fondo, a ese «lo mismo» por lo que una cosa es distinguiéndose de la otra y viceversa. En Heráclito la expresión no tiene, por tanto, el sentido idealista de lo «uno» como génesis, de la «unidad originaria» como principio absoluto del todo. En Hölderlin tampoco parece tener ese sentido, pues en lo visto hasta ahora no se postula que ese «Uno y Todo» originario sea algo a lo que se pueda aspirar, sino que es algo de lo que nos separamos. La aproximación sólo podrá hacerse de una manera determinada.

Hiperión, aparece en el prólogo de 1795, como aquél que se sitúa entre dos situaciones: aquella en la que parece «que el mundo lo fuese *todo* y nosotros *nada*»

(Grecia) y aquella otra en el que parecería que «nosotros lo fuésemos *todo* y el mundo *nada*» (Modernidad). Hiperión es un griego que reside en Alemania y ha viajado a su Grecia natal a la búsqueda de un mundo reconciliado, que aparezca en su apacible unidad y totalidad. Sin embargo, eso es algo que según Hölderlin no se alcanza en periodo alguno de la existencia, sino que sólo se puede aspirar a ello (la unión de ambos mundos) «en una aproximación infinita». ¿De qué manera podemos realizar esa aproximación a lo primario, a la naturaleza como *phúsis*, al ser como el presentarse de cada cosa? La respuesta aparece al final del texto con el nombre de la «belleza». En el ámbito moderno, vimos (cfr. CAP. 3) que aquello que apuntaba al fondo de la reflexión, aquello que se sustraía como no tematizable, como *átetico*, era la obra de arte bella. Era en el ámbito de la belleza donde acontecía la remisión a aquello que la reflexión da por supuesto, al fondo del cual ella es el resultado y, según nos ha mostrado Hölderlin, a Grecia. La aproximación debe ser infinita porque el que la obra de arte no caiga nunca en concepto implica que siempre se tenga que seguir buscando, que su exégesis se produzca de manera infinita (cfr. CAP.3). El juicio, la reflexión, la validez, aparecen siempre como algo secundario, como algo que no puede ser nunca absoluto, pues siempre deja algo fuera. Por eso la aproximación se produce a través de un poetizar que permite el reconocimiento de la distancia, de lo otro como otro, situándose en el abismo.

El poema *Andenken* (StA 2,1, 188-89) nos sitúa en Burdeos, ciudad de navegantes, en la que se separan la tierra y el mar. «Allí» (*Dort*) se traslada el poeta gracias al viento del Nordeste, portador de su mensaje. De él se nos dice que es el más querido de los vientos, pues promete un «espíritu de fuego» y «un buen viaje a los navegantes» (vs. 3-4). En el final de la primera estrofa y la segunda aparece minuciosamente descrita cada cosa que el poeta vio en Burdeos de manera *naïv*. Tras el recuerdo (*Andenken*) el poeta solicita al inicio de la tercera estrofa que alguien le alcance una copa «rebosante de luz oscura» (v. 26) para poder descansar «bajo las sombras». La región de las sombras es la que pertenece a occidente, que en alemán se dice *Abendland*, literalmente, «tierra del atardecer». Allí, nos dice el poeta, sería dulce descansar, pero ello no es posible, pues implica estar «sin alma»

(*Seellos*), privado de «pensamientos mortales» (*sterblichen Gedanken*). (vs. 31-32). Es bueno, que haya un diálogo (*Gespräch*) en el que se escuchen dos partes: los «días de amor» y las «hazañas/actos ya acontecidos» (vs. 35-36). Sin embargo, este diálogo se torna inmediatamente imposible, pues los amigos (v. 37) se han ido hacia las Indias (v. 49-50), mientras que el poeta ha tenido que quedarse. A esa separación nos conduce la última estrofa, en el punto en que el Dordoña, el río, se junta con (y a su vez se separa de) el estuario del Garona, el mar. Allí se produce una separación entre el irse, el mar, la pérdida de la memoria, y el quedarse en tierra ¿Qué implica el irse y qué el quedarse?

Hacerse a la mar es un aventurarse, pues en su conducta azarosa es donde «comienza la riqueza», es posible hacer fortuna. Los marineros zarpan sin temer a nada, ni la guerra ni la larga y silenciosa soledad, envueltos en la noche, alejados de la ciudad y sus festejos. Por este motivo se dice al final que el mar quita la memoria, pues la lejanía produce el olvido, que se difuminen los recuerdos. Y, no obstante, se añade inmediatamente que también la da ¿cómo es posible que aquello que aleja del recuerdo a la vez lo de? La pérdida de aquello que antes era vivido como lo cotidiano, como el suelo en el que uno está, es al mismo tiempo aquello que lo vuelve relevante, lo sitúa enfrente permitiendo definir sus límites. La palabra griega *apoikía*, significa «la casa (*oĩkos*) fuera de (*apo-*) casa», la casa que se funda fuera de la propia casa. Los *apoikíēn* griegos eran aquellos que se marchaban de su *pólis* de origen para fundar otras en nuevos territorios (conocidas como *pólis* de colonización). Marcharse de la *pólis* implicaba dejar la comunidad que a uno le era más propia, normalmente gobernada por un *basileús* a base de imposiciones, expuesto a ser derrocado en cualquier momento por la fuerza (recordemos el episodio Urano-Cronos). Llegar a un lugar virgen, fundar una *pólis* implicaba un distanciarse, un olvido de todo ello. Y, sin embargo, ante la tierra incivilizada surgía la necesidad de saber dónde establecerse, de qué manera organizarse, en otras palabras, de establecer un reparto de papeles y tierras, un *nómos*. Fijar el *nómos* (que se suele traducir por ley o reparto) requería fijarse en lo constitutivo de la *pólis* de partida, un nombrar lo no nombrado. Y de este modo, igual que el mar quita la

memoria, porque nos aleja de ello, a la vez la da, porque nos permite reconocerlo mejor.

Al poeta no le aguarda ese destino, sino que le pertenece el quedarse, pero no por ello deja de ganar una distancia con lo propio. El quedarse, se nos dice que está relacionado con el «amor» que «diligentemente, ata los ojos», esto es, que requiere fijarse en esta, aquella y la otra cosa, el estar cabe las cosas que ya están. Sin embargo, el poeta no se queda simplemente entre los suyos. De él se dice que «tiene pudor de ir a la fuente» (v. 39). El pudor, la timidez (*Scheue*) es la actitud que permite al poeta situarse cabe la «fuente», sin pretender que de ella se origine, se genere, nada nuevo. El pudor es la actitud que permite que Grecia, *die Natur*, se preserve en su carácter *atético*, sin pretender derivar nada de ello. Es lo que permite abstenerse de ir a Grecia como elefante en cacharrería, pretendiendo encontrar allí algo así como el origen de nuestros conceptos, de la filosofía, etc.

Siguiendo con esta línea interpretativa, el famoso y tan repetido verso que aparece como cierre del poema «pero lo que permanece, los poetas lo fundan» no significa, por tanto, que sean los poetas los que generen nuevos conceptos con su poetizar sin pudor alguno, sino que es en la poesía, en lo bello, el único lugar en el que es posible discernir lo otro, situarse en la distancia. Lo que «permanece» es lo que nos queda del vuelco entre Grecia y la Modernidad, la *Naturaleza* que es la pérdida de lo primario, de la inmediatez. Es el poeta el que, con su actitud, percibe esa distancia. Precisamente por eso no puede ser él quien cree nuevos conceptos, el que genere nuevas cosas, pues ese sería el camino de la génesis, al que Hölderlin ha dado respuesta internamente.

Conclusiones



Llegados al final de nuestra exposición, recuperaremos los pasos que hemos efectuado en el análisis de la obra de Hölderlin respecto al concepto de *naturaleza* y las conclusiones a las que ello nos ha llevado. Una vez hayamos expuesto los pasos en conjunto, trataremos de fundamentar de qué manera es todavía posible, a la luz del texto hölderliniano, seguir haciendo, o no, filosofía.

1

Iniciamos el presente trabajo con la contextualización de un problema al que la obra de Hölderlin trata de dar respuesta. Por una parte, los postulados del *clasicismo* respecto a cómo es posible generar unas reglas para la creación artística a partir de la antigüedad clásica. Por la otra, el uso del *sentimentalismo* por parte del *Sturm und Drang* como una reacción frente a las viejas reglas del *clasicismo*. Vimos como esa reacción implicaba, sin embargo, una relación de dependencia respecto de lo viejo, aunque fuese como negación, no pudiéndose alcanzar por tanto la novedad pretendida. La posición de Hölderlin respecto a estas corrientes pasaba por asumir tanto la aporía del primero (de qué manera es posible acercarse a Grecia) como la tendencia del segundo (cómo es posible hacer un libre uso de lo que nos es más propio).

En el primer caso Grecia no debía tratarse como algo muerto (la imagen ideal de una arcadia perdida) que hubiese que resucitar. La cuestión que se planteaba en Hölderlin era de qué manera era posible comprender a los griegos rechazando la creación de cualquier tipo de modelo. La única manera de hacerlo es a través de la confrontación, palabra a palabra y verso a verso, con los textos griegos. Sólo así es

Conclusiones

posible aprender del esfuerzo creativo de los griegos, de la genialidad de su proceder artístico. Para ello es necesario rehuir de términos escolares y categorías preestablecidas, a fin de poder tomarse los textos como un material de estudio que ocupará a Hölderlin gran parte de su vida activa. En cuanto al *sentimentalismo* propio del *Sturm und Drang*, con obras plagadas de personajes que perecen trágicamente al no poder soportar el peso de la vida o los embates de las fuerzas opresoras, Hölderlin afirma que no es posible un drama moderno. La tragedia es para los griegos una manera de poder captarse a sí mismos (*sich fassen*), de poder conquistar la individualidad. Lo que ocurre es que esa individualidad, representada en la figura del héroe, acontece como una ruptura, como un ser arrastrado por el suelo. Para el moderno, en cambio, la individualidad es lo primario, aquello de lo que se parte. En este ámbito, la muerte no es un cumplimiento de una vida, el reconocimiento de la figura del muerto mediante los ritos funerarios, sino un marcharse en calma y silencio, anónimamente, pues el tiempo avanza inexorablemente sin detenerse. Precisamente por eso, lo propio de los modernos no es poder captarse sino *alcanzar algo, tocar cosa (etwas treffen)* esto es, distinguir algo a partir de ese «continuo ilimitado» que es su suelo.

2

Una vez expuesta la posición de Hölderlin acerca del modo en que todavía es posible hacer arte en la modernidad y el papel que Grecia debía tener en todo ello, pasamos a analizar de qué manera de producía ese acercamiento con lo griego a través del análisis de las dos últimas versiones del himno *Griechenland*. A través del poema se pudo ver el profundo conocimiento de Grecia por parte de Hölderlin, así como la libertad creativa con la que sus motivos y referencias se integraban en la composición de los versos. Para poder captar algo (*etwas treffen*) del sentido del poema, es necesario realizar un profundo estudio del ámbito griego entendiendo su especificidad. Iniciamos el análisis tratando de averiguar qué papel tenía en Grecia el concepto de *Naturaleza* y si este podía concertar, o no, con el nuestro. A través de la interpretación del poema, nos dimos cuenta que aquello que aludía al

Conclusiones

término griego *phúsis* aparecía nombrado aquí y allá mediante el cantar de los pájaros, la aparición del rayo en medio de unas nubes bien dispuestas y el retumbar de la tierra bajo el impacto de la tormenta. Todos estos elementos constituían señales de una divinidad que aparecía velada ante los hombres, como algo que se sustraía. Se trataba del modo primario (y, por tanto, no temático) de estar cabe las cosas. Llegados a la mitad del poema, se producía un vuelco en el que la *phúsis* pasaba a ser nombrada con el término *Naturaleza*, la cual había aparecido como resultado o abertura (si se quiere, pérdida) del territorio griego. Esa *naturaleza* ya no era lo que se situaba detrás de la presencia de cada cosa (de su brotar, crecer y surgir) sino que pasaba a ser aquello que se podía medir y aprehender como las páginas de un libro abierto, situación en la que los dioses ya han huido.

En cada una de estas situaciones aparecía un tipo de figura correspondiente con el poeta. En la primera de ellas, Grecia, el poeta era un cantor, alguien que reconocía a los dioses con su canto, un maestro en el decir que señalaba hacia el ser de cada cosa, su irreductibilidad. Mediante el canto, el poeta producía (*poieîn*) las cosas. Esto no significaba que antes de Homero las cosas no existiesen ni fuesen nombradas, sino que el nombrarse no se había hecho relevante. El poeta moderno, por el contrario, ya no podía cantar, no le era posible un retorno a Grecia, sino que tenía que conformarse con la métrica para componer su poesía. Su situación ya no era el primario estar en el mundo cabe las cosas, sino el transitar como un peregrino los más pedregosos caminos, aquellos que se sitúan en los márgenes del seguro camino pavimentado de la *reflexión*. A él le pertenece explorar el territorio de la belleza, para poder trasladarlo a los hombres. Lo suyo era el peregrinar (un no ámbito) en la distancia entre Grecia y la Modernidad o Hélade y Hesperia. Para ello le era imprescindible comprender la situación anterior al vuelco, pues sin entender que el surgimiento de la *naturaleza* coincide con la huida de los dioses, se podía acabar usando sus nombres, de manera vacía y hueca, como adorno de sus poemas, tal como les sucedía a los *poetas hipócritas*.

Conclusiones

3

Una vez entendida la posición de Hölderlin frente a su contexto y tras haber analizado su peculiar acercamiento a Grecia y a su poetizar, centramos la cuestión en el papel que la *filosofía kantiana* jugaba en todo este asunto. Tras descubrir las lecturas de Hölderlin incluyeron no sólo a los griegos, sino también a Kant, tratamos de ver qué tipo de desarrollo hizo el poeta de un pensamiento tan central y nuclear en la modernidad. Para empezar, expusimos que en Kant se encuentran dos significados para el concepto de *naturaleza*. La primera de las acepciones se correspondía con el «conjunto de los fenómenos observables» y era central en el desarrollo de KrV y KpV. En KrV, ese conjunto aparecía como lo material, la región de lo ente, la cual debía ser trasladada al ámbito de la validez, de la sensibilidad y el entendimiento. En este momento apareció la noción kantiana de la *forma* como lo opuesto a la pluralidad de los fenómenos. Dijimos que el tratamiento de esa región no era algo psicológico, relativo a la forma en cómo se dan las representaciones en nuestra mente, sino ontológico, relativo a la validez de las representaciones en el discurso (la validez del conocimiento). Encontramos que sensibilidad y entendimiento eran dos caras, o modos de presencia de las cosas que se daba dentro del *discurso cognoscitivo*. Frente a la escisión sensibilidad-entendimiento, aparecía otra referente a un segundo modo de discurso, el práctico (KpV) que se oponía al primero. En el ámbito del *discurso práctico* apareció la forma de la decisión (la validez de la decisión) expresada con la fórmula $F(x) = (y)$ donde «x» correspondía con la situación cognoscitivamente dada; «y» con la conducta observable; y «F» con la decisión o máxima. Lo cognoscitivo, la *naturaleza* como pluralidad de fenómenos, aparecía aquí como la situación con la que nos encontramos y la conducta observable que adoptamos frente a esa situación. La decisión, la máxima, era aquello que enlazaba una cosa con la otra, pudiendo ser la misma en el caso de «x» e «y» diferentes. Se observó además la máxima tenía que cumplir con la forma lógica de universalidad pudiendo ser ella misma contingente, es decir, pudiéndose cambiar en cualquier momento de máxima.

Conclusiones

Las escisiones sensación- entendimiento y discurso cognoscitivo-discurso práctico, activó la pregunta por si no sería posible un nexo común que uniese a ambas. Ese fondo en Kant aparecía no tematizado al tratarse de la «desconocida raíz común» la cual tenía un carácter *atético*. En este punto nos centramos en el tratamiento que se hacía de esta cuestión en KU. Allí se vio que aquello que apuntaba hacia ese fondo no tematizable era la «figura bella» ya que ella mostraba la estructura de la conceptualidad, de la reflexión «A es B», al no alcanzarse nunca en su exégesis un concepto, al quedarse en «A es...». Justo en ese momento, en el párrafo 45 de KU, encontrábamos la segunda acepción de *naturaleza*, pues se trataba del fondo al que apuntaría la «obra de arte bella», aquello que no es definible en conceptos, de lo que no era posible establecer tesis o, como ya se ha dicho, la «desconocida raíz común». Por ese motivo, la obra de arte tenía que parecer *como si* fuese un producto de la naturaleza, pues habiendo sido creada mediante unas reglas, un hacer artístico, estas no podían ser repetibles ni aplicables a ningún otro caso, pues sino no se trataría de «bella arte» sino de técnica, producción orientada a un fin.

A partir de la exposición de la crítica kantiana pudimos dar un mayor sentido a los conceptos de *naturaleza* y *arte* en la obra de Hölderlin. Ello lo expusimos primeramente con el análisis de la oda *Natur und Kunst oder Saturn und Jupiter*. Las figuras de los dos dioses concertaban con los ámbitos del arte y la naturaleza. En un primer momento, Zeus (el arte) parecía haberse olvidado de su padre, del fondo, de la *naturaleza*. Era preciso que el poeta no se olvidase del fondo de su arte, sino que este debía pasar a ser el motivo de su canto. De este modo la obra apuntaba al carácter atético, escurridizo, de la naturaleza, cosa que en Kant era propia de la «figura bella». Al mismo tiempo, el poeta se situaba entre el recrearse de cada cosa (lo *naiv*) y el fondo por el cual cada cosa es lo que es (lo *ideal*). Con ello pasábamos a tratar de forma más pormenorizada la relación entre el estudio de los griegos por parte de Hölderlin y su manera de componer en el análisis de los primeros versos de *Wie wenn am Feiertage*. Allí se veía la relación con Píndaro y también la dualidad entre lo *naiv*, presente en el primer verso, y lo *ideal*, el fondo, presentado como la

Conclusiones

naturaleza que educa a los poetas, aspecto que conectaba con la noción de *genio* de KU.

4

En la cuarta y última parte, procedimos a mostrar la respuesta de Hölderlin al Idealismo. Primeramente, expusimos el juego de los conceptos *naturaleza* y *reflexión* que habían aparecido aquí y allá sin haber penetrado en su dualidad. Al exponer que *naturaleza* era aquello que era propio de los griegos y *reflexión* el lugar en el que se asentaba el suelo hesperio, apareció la paradoja de que Homero hubiese conquistado la *reflexión* para los griegos, cosa que podría llevar a situar a Grecia como la contraparte evocada, el principio de lo absoluto. Sin embargo, se especificó que el uso de *reflexión* para referir al ámbito griego se había efectuado ante la ausencia de otro concepto mejor y que el su sentido allí era el de «partir, cortar, delimitar cada cosa, presentarla en su irreductibilidad». En la modernidad, en cambio, tenía el sentido de escindir de la cosa un concepto universal, trasladarla del ámbito de lo válido a la validez del enunciado.

Tras esta aclaración terminológica, expusimos la respuesta de Hölderlin a la posición inicial de Fichte, y con ello a la pretensión idealista, de que lo válido y la validez no fuesen regiones separadas, como en Kant, sino que desde la validez se generase todo lo válido. El intento de Fichte presentado en GW, consistía en hacer del ámbito de la decisión, del «Yo absoluto» el principio absoluto a en el que la posición del *yo* no consistiera no en otra cosa que en su *autoposición*. De esta manera, todo lo válido era puesto en el decidir de la decisión, el cual se situaba por encima y más allá del ámbito de lo ente, pasando el segundo a adquirir una relación de dependencia con lo primero. Hölderlin responde a Fichte diciendo que incluso en la expresión «Yo=Yo» tiene que producirse un desdoblamiento del primer yo con respecto del segundo, mostrando así que la reflexión, el escindir y el cortar, no puede tener nunca el carácter de «absolutamente uno» y «absolutamente primero». A su vez se vio que el «ser», aquello que cuando está solo significa simplemente la forma de la *reflexión*, era algo que, igual que la *naturaleza*, tenía que perderse para ser

Conclusiones

conquistado. Esto lo encontrábamos en el análisis que Aristóteles realiza en el *Peri Hermeneias*, quedando así de manifiesto la imposibilidad, no sólo del «yo absoluto», sino cualquier principio de génesis o de pretensión de absoluto, pues siempre quedará algo fuera, algo que haga que el absoluto no pueda ser absoluto, pues la *reflexión* acontece siempre como algo secundario.

5

En el desarrollo de la investigación se ha realizado una aproximación al concepto de naturaleza en Hölderlin, el cual ha resultado una pieza clave para entender el vínculo con Grecia y el papel problemático que desempeña en la modernidad. Esta propuesta no viene motivada por el hecho de ser un ejercicio exegético, sino por las posibilidades que el acercamiento a este pensamiento abre para la filosofía y, en especial, para la hermenéutica. El trabajo que Hölderlin realiza del texto griego se puede considerar un verdadero ejercicio de hermenéutica, quizás uno de los primeros. A su vez, ese intento no consiste en una simple exégesis o mero ejercicio de traducción, sino que ha sido acompañado de un esfuerzo por entender de qué manera nos encontramos vinculados con ese mundo.

Esa comprensión se traslada a su creación poética. En ella Grecia no juega el simple papel de la contraparte evocada. De ser así, no se necesitaría la labor interpretativa de los textos por parte del autor, pues lo griego sería, como en el caso de los clasicistas, un cadáver al que hay que o bien de resucitar, o bien dejarlo enterrado en su silencio. Desde un cierto idealismo proveniente de Fichte, se podría aducir que el intento (que es el que Hölderlin realiza) es en vano, ya que la cuestión podría resolverse desde buen principio aduciendo que lo griego es simplemente una figura que se evoca para apuntar al origen de lo absoluto y eso «ya bastaría». Sin embargo, eso no puede ser en ningún modo lo que ocurre en Hölderlin porque él nos ha mostrado que la pretensión de absoluto es algo que siempre presupone algo que se tiene que dejar fuera. Si algo le corresponde al poeta es abstenerse, actuar con cierto pudor o timidez, para poder preservar y escuchar cada voz, en su singularidad.

Conclusiones

El carácter inconcluso de sus escritos y una buena parte de su creación literaria da cuenta de aquello que resulta más difícil para el trabajo hermenéutico: entender que no se está entendiendo, que en ocasiones nuestros pasos (y presuposiciones) nos estaban conduciendo a vías muertas. Ese abandono constituye una muestra de franqueza y asunción de las consecuencias que tiene lo que uno está tratando de llevar a cabo, si bien conlleva abandonar el recto y seguro camino de los conceptos, de la ciencia. En el prólogo de la *Fenomenología del Espíritu*, Hegel dice que ojalá pudiera la filosofía «abandonar su nombre de *amor* al *saber* y sea *saber efectivamente real* [es decir, científica]» (PhG, 11). La labor de Hölderlin, en cambio, trata de preservar ese sentido de «amor al saber» en el cual cada texto, cada línea, cada palabra, tiene que ser cuidadosamente tratada e interpretada. Es por eso que el final de *Patmos* reza:

daß gepflegt werde

Der veste Buchstab, und bestehendes gut

Gedeutet.

que sea cuidada

la firme letra, y cosas que permanecen

sean bien interpretadas.⁴⁴

⁴⁴ (StA 2,1, p.172) Trad. Felipe Martínez Marzoa.

Bibliografía



Fuentes primarias

Fichte, J. G. (1956). *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre, 1794*. Meiner.

- (2017). *Die Wissenschaftslehre: Zweiter Vortrag im Jahre 1804*. (R. Lauth, J. Widmann, & P. Schneider, Eds.). Meiner.

Goethe, J. W. von. (1889). *Goethes Gespräche* (W. Biedermann & O. Lyon, Eds.). F.W. v. Biedermann.

Hölderlin, F. (1946). *Sämtliche Werke: Große Stuttgarter Ausgabe*. (F. Beißner, Ed.). Kohlhammer.

- (2011). *Ensayos*. Hiperión.

- (2017). *Poesía esencial* (H. Cortés Gabaudan, Trad.). La Oficina de Arte y Ediciones.

Píndaro. (1984). *Odas y fragmentos* (A. Ortega, Trad.). Gredos.

- (2005). *Odas: Olímpicas, Píticas, Nemeas, Ístmicas* (R. Bonifaz Nuño, Trad.). Universidad Nacional Autónoma de México.

- (2012). *Olympian Odes. Pythian Odes* (W. H. Race, Trad.). Harvard University Press.

Bibliografía

Sófocles. (1976). *Antígona* (F. Martínez Marzoa, Trad.). Castrelos.

- (2012). *Edipo* (A. Leyte Coello & H. Cortés Gabaudan, Eds.; M. E. Prado Cueva & F. Hölderlin, Trans.). La Oficina de Arte y Ediciones.

Bibliografía secundaria

Ameriks, K. (2005). *The Cambridge companion to German idealism*. Cambridge University Press.

Beissner, F., Kluckhohn, P., Böschstein, B., Gaier, U., & Hölderlin-Gesellschaft. (1998). *Hölderlin-Jahrbuch*. Metzler.

Blay Montmany, E. (2014). *Hölderlin i l'esperit en Píndar* [Tesis doctoral]. Universitat de Barcelona.

- (2018). *Píndaro desde Hölderlin: Odas olímpicas y odas píticas*. La Oficina de Arte y Ediciones.

Chantraine, P. (1984). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: Histoire des mots* (Vol. 1-4). Klincksieck.

García Calvo, A. (1985). *Razón común: Ed. crít., ordenación, trad. y comentario de los restos del libro de Heráclito* (A. García Calvo, Trad.). Lucina.

- (2018). *Parménides: Edición crítica, versión rítmica y paráfrasis de los Fragmentos del poema* (L. A. Bredlow, Ed.). Lucina.

Hederich, B. (1724). *Gründliches Lexicon mythologicum*. Gleditsch.

Bibliografía

Heidegger, M. (1975). *Gesamtausgabe*. Vittorio Klostermann.

- (2005). *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin* (H. Cortés, Ed.). Alianza.

Larmore, C. (2017). Hölderlin and Novalis. *The Cambridge Companion to German Idealism*.

Leyte Coello, A. (2004). «Grecia» como conflicto entre Kant y Hölderlin. *Anuario Filosófico*, 37(80), 713-732.

Martínez Marzoa, F. (1987). *Desconocida raíz común (estudio sobre la teoría kantiana de lo bello)*. Visor.

- (1990). *De Grecia y la Filosofía*. Universidad de Murcia.

- (1992). *De Kant a Hölderlin*. Visor.

- (1994). *Historia de la filosofía I*. Istmo.

- (1995). *Hölderlin y la lógica hegeliana*. Visor.

- (1998). La poesía griega y la teoría holderliniana de los géneros. *Sileno*, 8.

- (2005). *El saber de la comedia*. A. Machado Libros.

- (2010). *Historia de la filosofía antigua*. Akal.

Míguez, A. (2014). *La visión de la Odisea*. La Oficina de Arte y Ediciones.

- (2017). *Talar madera: Naturaleza y límite en el pensamiento griego antiguo*.

Schadewaldt, W. (1979). *Die Anfänge der Philosophie bei den Griechen: Die Vorsokratiker und ihre Voraussetzungen*. Suhrkamp.

Szondi, P. (1992a). *Poética y filosofía de la historia I* (J. L. Arántegui, Trad.). Visor.

- (1992b). *Poética y filosofía de la historia II* (F. L. Lisi, Trad.). Visor.

Bibliografia

- (2015). *Hölderlin-Studien: Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis*.

Suhrkamp.

West, M. L. (2003). *Introduction to greek metre*. Clarendon Press.

Wörterbuch zu Friedrich Hölderlin. (2015). En *Wörterbuch zu Friedrich Hölderlin I*

(Vols. 1-2). De Gruyter.

Apéndice: relación de poemas trabajados



GRIECHENLAND⁴⁵

(Dritte Fassung)

O ihr Stimmen des Geschicks, ihr Wege des Wanderers

Denn an der Schule Blau,

Fernher, am Tosen des Himmels

Tönt wie der Amsel Gesang

5 Der Wolken heitere Stimmung gut

Gestimmt vom Daseyn Gottes, dem Gewitter.

Und Rufe, wie hinausschauen, zur

Unsterblichkeit und Helden;

Viel sind Erinnerungen. Wo darauf

10 Tönend, wie des Kalbs Haut

Die Erde, von Verwüstungen her, Versuchungen der Heiligen

Denn anfangs bildet das Werk sich

Großen Gesezen nachgehet, die Wissenschaft

Und Zärtlichkeit und den Himmel breit lauter Hülle nachher

15 Erscheinend singen Gesangeswolken.

Denn fest ist der Erde

Nabel. Gefangen nemlich in Ufern von Gras sind

Die Flammen und die allgemeinen

Elemente. Lauter Besinnung aber oben lebt der Aether. Aber silbern

20 An reinen Tagen

Ist das Licht. Als Zeichen der Liebe

⁴⁵ StA 2,1, pp.257-58.

Apéndice: relación de poemas trabajados

- Veilchenblau die Erde.
Zu Geringem auch kann kommen
Großer Anfang.
- 25 Alltag aber wunderbar zu lieb den Menschen
Gott an hat ein Gewand.
Und Erkenntnissen verberget sich sein Angesicht
Und deket die Lüfte mit Kunst.
Und Luft und Zeit dekt
- 30 Den Schröcklichen, daß zu sehr nicht eins
Ihn liebet mit Gebeten oder
Die Seele. Denn lange schon steht offen
Wie Blätter, zu lernen, oder Linien und Winkel
Die Natur
- 35 Und gelber die Sonnen und die Monde,
Zu Zeiten aber
Wenn ausgehn will die alte Bildung
Der Erde, bei Geschichten nemlich
Gewordnen, muthig fechtenden, wie auf Höhen führet
- 40 Die Erde Gott. Ungemessene Schritte
Begränzt er aber, aber wie Blüthen golden thun
Der Seele Kräfte dann der Seele Verwandtschaften sich zusammen,
Daß lieber auf Erden
Die Schönheit wohnt und irgend ein Geist
- 45 Gemeinschaftlicher sich zu Menschen gesellet.

Süß ists, dann unter hohen Schatten von Bäumen
Und Hügeln zu wohnen, sonnig, wo der Weg ist
Gepflastert zur Kirche. Reisenden aber, wem.
Aus Lebensliebe, messend immerhin.
- 50 Die Füße gehorchen, blühn
Schöner die Wege, wo das Land

Apéndice: relación de poemas trabajados

GRECIA⁴⁶

(Tercera versión)

Oh, vosotras, voces del destino, cosotras, sendas del caminante,
pues de la escuela en el azul,
desde lejos, en el tumulto del cielo,
resuena como el canto del mirlo,
5 de las nubes la serena disposición, bien
dispuesta y afinada por el ser aquí del dios: la tormenta.
Y llamadas, como mirar afuera, hacia
la inmortalidad y los héroes;
mucho son recuerdos. Donde sobre ella
10 resonando-como la piel de ternera-
la tierra, partiendo de las devastaciones, tentaciones de los santos,
pues inicialmente se configura el derecho [la obra]
grandes leyes luego sigue, la ciencia
y la ternura y el espíritu del cielo allí mismo los cantan
15 nubes de cantos. Los que se mueren en efecto cantar deben.
Pues firme es de la tierra
el ombligo. Atrapados en verdad en orillas de hierba
eternamente alejados están
las llamas y los universales
20 elementos. Pura meditación [reflexión], empero arriba vive el éter. Mas de plata
en los limpios días
es la luz. Como signo de amor
azul violeta la tierra.
Hacia lo ínfimo también puede venir
25 un gran comienzo.
Todos los días, empero maravilloso para los hombres,

⁴⁶ Trad. Helena Cortés Gabaudan (Hölderlin, 2017, pp. 133-134)

Apéndice: relación de poemas trabajados

dios lleva un vestido.

Y a los conocimientos se oculta su rostro

y aire y tiempo cubre

30 a lo espantoso, para que, en demasía, ni uno

lo ame a él con oraciones o

el alma. Pues largo tiempo ha que está abierta

como hojas, para aprender, o líneas y ángulos

la Naturaleza.

35 Y más amarillos los soles y las lunas,

pero en algunos tiempos,

cuando salir quiere la antigua

tabla de la tierra – cuando historias en efecto

se han formado, combatiendo valientes – como hacia las alturas conduce

40 dios a la tierra. Desmedidos pasos

empero él limita, aunque como flores de oro

se reúnen las fuerzas del alma entonces, las afinidades del alma,

para que más gustosa sobre la tierra

la belleza habite y algún espíritu

45 en mayor unión común a los hombres se asocie.

Dulce es entonces bajo las altas sombras de árboles

y colinas habitar, solazados, donde el camino está

empedrado hasta la iglesia. Más a los viajeros, a quienes

por amor a la vida, aunque sea siempre midiendo,

50 los pies obedecen, florecen

más bellos los caminos, allá, donde el país...

DIE SCHEINHEILIGEN DICHTER⁴⁷

Ihr kalten Heuchler, sprecht von den Göttern nicht

Ihr habt Verstand! ihr glaubt nicht an Helios,

Noch an den Donnerer und Meergott;

Todt ist die Erde, wer mag ihr danken? —

5 Getrost ihr Götter! zieret ihr doch das Lied,

Wenn schon aus euren Nahmen die Seele schwand,

Und ist ein großes Wort vonnöthen,

Mutter Natur! so gedenkt man deiner.

LOS POETAS HIPÓCRITAS

Fríos hipócritas, no habléis de los dioses.

¡Sois demasiado razonables! no creéis en Helios,

Ni en el tonante ni en el dios de los mares;

Muerta está la Tierra, ¿quién quiere darle gracias?

5 ¡Consolaos, dioses! Adornáis todavía el canto,

Cuando de vuestros nombres el alma se ha desvanecido.

Y cuando se requiere una gran palabra,

¡Madre Naturaleza! El tuyo se recuerda.

⁴⁷ StA 1,1, p.257

NATUR UND KUNST ODER SATURN UND JUPITER⁴⁸

Du waltest hoch am Tag' und es blühet dein
Gesez, du hältst die Waage, Saturnus Sohn!
Und theilst die Loos' und ruhest froh im
Ruhm der unsterbUchen Herrscherkünste.

- 5 Doch in den Abgrund, sagen die Sänger sich,
 Habst du den heil'gen Vater, den eignen, einst
 Verwiesen und es jammre drunten,
 Da, wo die Wilden vor dir mit Recht sind,

Schuldlos der Gott der goldenen Zeit schon längst:

- 10 Einst mühelos, und größer, wie du, wenn schon
 Er kein Gebot aussprach und ihn der
 Sterblichen keiner mit Nahmen nannte.

Herab denn! oder schäme des Danks dich nicht!
Und willst du bleiben, diene dem Älteren,

- 15 Und gönn' es ihm, daß ihn vor Allen,
 Göttern und Menschen, der Sänger nenne!

Denn, wie aus dem Gewölke dein Bliz, so kömmt
Von ihm, was dein ist, siehe! so zeugt von ihm,
Was du gebeutst, und aus Satumus

- 20 Frieden ist jegliche Macht erwachsen.

Und hab' ich erst am Herzen Lebendiges
Gefühlt und dämmert, was du gestaltetest,
Und war in ihrer Wiege mir in

⁴⁸ StA 2,1, p.37-38.

Wonne die wechselnde Zeit entschlummert:

- 25 Dann kenn' ich dich, Kronion! dann hör' ich dich,
Den weisen Meister, welcher, wie wir, ein Sohn
Der Zeit, Geseze giebt und, was die
Heilige Dämmerung birgt, verkündet.

NATURALEZA Y ARTE O SATURNO Y JÚPITER⁴⁹

Alto reinas en el día y es tu ley la que florece,
tú sostienes la balanza, ¡Hijo de Saturno!,
y repartes las suertes y descansas dichoso
en la gloria, [como soberano de las artes inmortales].

- 5 Mas al abismo – así entre ellos lo comentan los cantores –
tú al antiguo Padre, al tuyo propio, un buen día
expulsaste, y allá abajo se lamenta – allá donde
los fieros indómitos antes que tú justo es que se hallen –

- el dios de la edad dorada, sin culpa, hace ya tiempo;
10 otrora libre de cuidados y más grande, como tú, por mucho
que ningún mandamiento diera y a él, de entre los
mortales, ninguno con nombre lo nombrara.

- ¡Baja pues! ¡O al menos de la gratitud no te avergüences!
Y, si perdurar quieres, sirve pues al más Antiguo,
15 ¡y concédele que sea él, por encima de todos,
dioses y hombres, a quien el cantor nombra!

[Entonces, como de las nubes tu rayo, así viene

⁴⁹ Se ha utilizado la traducción de Helena Cortés Gabaudan (Hölderlin, 2017, p. 56), con modificaciones y adiciones nuestras entre corchetes.

Apéndice: relación de poemas trabajados

de él, lo que es tuyo, ¡mira! Así se engendra de él,
lo que tu construyes, y de Saturno
20 liberado cada tipo de fuerza surge.]

Y si alguna vez yo llegase a sentir en el corazón
algo vivo y al fin percibiera lo por ti formado,
y si en su cuna, con deleite, a mi el tiempo
cambiante se me quedara adormecido:
25 a ti te escucho yo entonces, ¡Cronión!, y a ti conozco,
al maestro sabio, el cual – como nosotros, un hijo
del tiempo – da leyes, y lo que la sagrada
oscuridad esconde, lo revela y proclama.

ANDENKEN⁵⁰

Der Nordost wehet,
Der liebste unter den Winden
Mir, weil er feurigen Geist
Und gute Fahrt verheißet den Schiffern.
5 Geh aber nun und grüße
Die schöne Garonne,
Und die Gärten von Bourdeaux
Dort, wo am scharfen Ufer
Hingehet der Steg und in den Strom
10 Tief fällt der Bach, darüber aber
Hinschauet ein edel Paar
Von Eichen und Silberpappeln;

Noch denket das mir wohl und wie

⁵⁰ StA 2,1, p. 188-189.

Apéndice: relación de poemas trabajados

Die breiten Gipfel neiget
15 Der Ulmwald, über die Mühl',
Im Hofe aber wächst ein Feigenbaum.
An Feiertagen gehn
Die braunen Frauen daselbst
Auf seidnen Boden,
20 Zur Märzenzeit,
Wenn gleich ist Nacht und Tag,
Und über langsamen Stegen,
Von goldenen Träumen schwer,
Einwiegende Lüfte ziehen.

25 Es reiche aber,
Des dunkeln Lichtes voll,
Mir einer den duftenden Becher,
Damit ich ruhen möge; denn süß
Wär' unter Schatten der Schlummer.

30 Nicht ist es gut,
Seellos von sterblichen
Gedanken zu seyn. Doch gut
Ist ein Gespräch und zu sagen
Des Herzens Meinung, zu hören viel
35 Von Tagen der Lieb',
Und Thaten, welche geschehen.

Wo aber sind die Freunde? Bellarmin
Mit dem Gefährten? Mancher
Trägt Scheue, an die Quelle zu gehn;
40 Es beginnt nemlich der Reichtum
Im Meere. Sie,
Wie Mahler, bringen zusammen

Apéndice: relación de poemas trabajados

Das Schöne der Erd' und verschmäh'n
Den geflügelten Krieg nicht, und
45 Zu wohnen einsam, jahrlang, unter
Dem entlaubten Mast, wo nicht die Nacht durchglänzen
Die Feiertage der Stadt,
Und Saitenspiel und eingeborener Tanz nicht.

Nun aber sind zu Indiern
50 Die Männer gegangen,
Dort an der luftigen Spiz'
An Traubenbergen, wo herab
Die Dordogne kommt.
Und zusammen mit der prächt'gen
55 Garonne meerbreit
Ausgehet der Strom. Es nehmet aber
Und giebt Gedächtniß die See,
Und die Lieb' auch heftet fleißig die Augen,
Was bleibet aber, stiften die Dichter.

RECUERDO/MEMORIA⁵¹

Sopla el Nordeste,
para mi el más amado de los vientos,
pues promete espíritu de fuego
y viaje propicio a los navegantes.
5 Ve pues ahora y saluda
al hermoso Garona
y a los jardines de Burdeos.
Allá, donde por la escarpada vega

⁵¹ Trad. de Helena Cortés Gabaudan (Hölderlin, 2017, pp. 128-129)

Apéndice: relación de poemas trabajados

- desciende el sendero y a la corriente
10 cae profundo el arroyo, pero desde arriba
todo lo contempla una noble pareja
de roble y álamo plateado.
- Todavía lo recuerdo bien y cómo
sus anchas copas inclina
15 el bosque de olmos sobre el molino
mientras en el patio se alza una higuera.
Los días de fiesta allá mismo
se encaminan las morenas mujeres
sobre suelo de seda
20 en el tiempo de marzo
cuando son iguales la noche y el día
y sobre lentos senderos,
preñados de sueños dorados,
pasan aires arrulladores.
- 25 Pero, ahora, que alguien
me alcance, rebosante de luz oscura
la copa aromática,
para que al fin yo pueda descansar, pues dulce
sería el sueño bajo las sombras.
- 30 No es bueno
estar sin alma,
privado de pensamientos mortales. En cambio, bueno es
el diálogo y decir
lo que opina el corazón y oír contar muchas cosas
35 de los días del amor
y las hazañas ya acontecidas.

Apéndice: relación de poemas trabajados

- Pero ¿dónde están los amigos? ¿Dónde Belarmino
y el compañero? [Alguno
tiene pudor] de ir a la fuente;
40 pues después de todo la riqueza comienza
en el mar. Ellos,
como pintores, reúnen toda
la belleza de la tierra y no desdeñan
la guerra alada ni
45 vivir solitarios, año tras año, bajo
el desnudo mástil, donde no atraviesan la noche
ni el brillo de festejos de la ciudad,
ni el tañer de cuerdas o las danzas locales.
- Mas, ahora, a las Indias
50 han partido los hombres,
desde allá, desde la cumbre batida de aire
en las colinas de viñas, desde donde
baja el Dordoña y al juntarse
con el magnífico Garona con anchura de mar
55 desemboca la corriente. En verdad, el mar
quita y da memoria,
y el amor también, [diligentemente, ata los ojos.
pero, lo que permanece, los poetas lo fundan.]